Андрэй Масквін

Беларускі тэатр 1920–1930-х:

адабраная памяць

Логвінаў

Памяці дзеячаў беларускага мастацтва,
якія сталі ахвярамі рэпрэсій

Кніга Андрэя Масквіна «Беларускі тэатр 1920—1930-х: адабраная памяць» для нашага кантэксту ўнікальная. Гэта першае выданне, у якім не проста здзейсненая спроба рэканструкцыі беларускага тэатра перыяду ягонага прафесійнага станаўлення. У кнізе ўпершыню паўстае шмат імёнаў і падзей, якія ў савецкі перыяд былі выкрасленыя з нашай культурнай памяці. Крок па кроку рэканструюючы падзеі той пары, аўтар звяртаецца да крыніцаў, доўгія часы недаступных для даследчыкаў, такім чынам вяртаючы беларускаму тэатру ягоную памяць і гісторыю. Гэта той тэатр — па-сапраўднаму сучасны, авангардны і жывы, — які мог бы адбыцца, але трапіў пад нож рэпрэсійнай машыны, маштаб дзейнасці якой для нашай культуры стаўся катастрафічным. Але памяць магчыма адрадзіць. Дзякуючы кнізе мы можам успомніць і вярнуць у гісторыю імёны людзей, чыімі намаганнямі фармавалася нашая культурная ідэнтычнасць, і з упэўненасцю сказаць: гэтыя высілкі не былі дарэмнымі.

ISBN 978-609-814-775-9

Уступ

Фармаванне беларускага тэатра на пачатку XX ст. адбывалася ў надзвычай складаных умовах. На гэта паўплывала палітычная сітуацыя. У выніку падзелаў Рэчы Паспалітай землі сучаснай Беларусі апынуліся ў межах Расійскай імперыі. Цягам XIX і пачатку XX стст. Расія праводзіла шырокамаштабную палітыку русіфікацыі ў дачыненні да іншамоўных жыхароў гэтых тэрыторый, карыстаючыся рознымі формамі рэпрэсій і абмежаванняў. Да 1905 года публічна ўжываць беларускую мову было забаронена. Сітуацыя змянілася толькі 17 кастрычніка 1905 г., калі цар Мікалай II лібералізаваў моўную палітыку імперыі і адмяніў найбольш суворыя абмежаванні, датычныя моваў меншасцей, у тым ліку і ўсходнеславянскіх моваў. Паводле меркавання беларускага філосафа Уладзіміра Конана, з гэтага моманту пачаўся першы этап беларускага нацыянальнага адраджэння[1]. Другі этап, згодна з Кананам, прыпадае на апісаны ў гэтай кнізе перыяд, а менавіта на дваццатыя гады мінулага стагоддзя. Трэцяга этапу беларусам давялося чакаць вельмі доўга, паколькі распачаўся ён толькі па распадзе СССР і стварэнні незалежнай беларускай дзяржавы (25.08.1991).

Рашэнне цара паўплывала ў першую чаргу на росквіт літаратуры і журналістыкі. Выходзіла газета «Наша Ніва» (1906—1915), якая запачаткавала рэнесанс беларускага інтэлектуальнага жыцця. У Санкт-Пецярбургу была арганізавана выдавецкая суполка «Загляне сонца і ў наша аконца» (1906—1914), што выпусціла 35 тамоў беларускіх кніг[2]. Дзейнічала цэлая плеяда творцаў беларускай літаратуры, сярод якіх Максім Багдановіч, Янка Купала (сапр. Іван Луцэвіч), Якуб Колас (сапр. Канстанцін Міцкевіч), Алесь Гарун (сапр. Аляксандр Прушынскі), Ядвігін Ш. (сапр. Антон Лявіцкі), Змітрок Бядуля (сапр. Самуіл Плаўнік), Цішка Гартны (сапр. Зміцер Жылуновіч). Як падкрэсліваў у эсэ «Забыты шлях» (1915) Максім Багдановіч, «за восем-дзевяць год свайго праўдзівага існавання наша

[1] У. Конан, *Беларускае нацыянальнае адраджэнне: аналіз паняцця*, «Звязда» 6.02.1992, № 26 с. 2. Пар. А. Мальдис, *Четыре возрождения белорусской нации*, «Согласие» (Вильнюс), 17.2.1989.

[2] Гл. J. Turonek, *Działalność białoruskiego wydawnictwa «Zahlanie sonca i u nasza akonca» w Petersburgu (1906—1914)*, «Studia Polono-Slavica-Orientalia. ActaLitteraria», t. XIII, 1992, s. 64-66.

паэзія прайшла ўсе шляхі, а пачасці і сцежкі, каторыя паэзія еўрапейская пратаптывала болей ста год. […] Сентыменталізм, рамантызм, рэалізм і натуралізм, урэсьце, мадэрнізм — усё гэтае, іншы раз нават у іх рожных кірунках, адбіла наша паэзія, праўда, найчасцей бегла, няпоўна, але ўсё ж ткі адбіла»[3]. Пачынаючы з 1920 года паскоранае развіццё закране таксама беларускі тэатр.

У 1917—1920 гг. палітычная сітуацыя ў Беларусі была надзвычай складанай. Пасля лютаўскай рэвалюцыі 1917 г. аднавіла сваю дзейнасць Беларуская Сацыялістычная Грамада. Гэта была першая легальная беларуская партыя. У гэты час узнікалі новыя арганізацыі нацыянальнага характару. 25-26 сакавіка 1917 года адбыўся З'езд беларускіх партый і арганізацый, скліканы Беларускім нацыянальным камітэтам на чале з Раманам Скірмунтам. Гэты камітэт мусіў граць ролю найвышэйшага беларускага форуму. 8–12 ліпеня быў праведзены II З'езд, які стварыў новы орган — Цэнтральную раду беларускіх арганізацый і партый. У кастрычніку яна змяніла назву на Вялікую беларускую раду і вызначыла сабе ролю найвышэйшай краёвай улады Беларусі.

Пасля кастрычніцкага перавароту (25.10.1917) незвычайную актыўнасць паказалі бальшавікі. Яны зладзілі тры з'езды, у выніку чаго стварылі адзін супольны Абласны выканаўчы камітэт саветаў рабочых, салдацкіх і сялянскіх дэпутатаў Заходняй вобласці і фронту. У сваю чаргу, з ініцыятывы Вялікай беларускай рады з 5 па 17 снежня 1917 года быў скліканы I Усебеларускі з'езд, які сабраў прадстаўнікоў ад усіх населеных беларусамі губерняў і стварыў Выканаўчы камітэт. Аднак бальшавікі разагналі беларускіх дэлегатаў. Пасля пачатку нямецкага прарыву на ўсходнім фронце бальшавікі пакінулі Мінск, а Выканаўчы камітэт выдаў грамату (9.03.1918) аб стварэнні Беларускай Народнай Рэспублікі (БНР). 25.03.1918 Рада БНР абвясціла незалежнасць Беларусі. Новая ўлада ўсталявала дзяржаўную сімволіку: герб «Пагоня» і бела-чырвона-белы сцяг, а беларускую мову абвясціла дзяржаўнай. Распачалася інтэнсіўная культурна-асветніцкая дзейнасць: адкрываліся пачатковыя школы, паўстаў Беларускі педагагічны інстытут, на беларускай мове выходзіла шэсць газет і тры часопісы, дзейнічала адзінаццаць выдавецтваў.

Пасля адступлення немцаў у краіну ўвайшла Чырвоная Армія (канец лістапада — пачатак снежня 1918). 1.01.1919 у Смаленску абвясцілі стварэнне БССР, але ўжо 27.02.1919 бальшавіцкая ўлада вырашыла скасаваць гэтую рэспубліку, а большую частку яе тэрыторыі ўключыць у межы Літоўска-Беларускай Савецкай Сацыялістычнай Рэспублікі са сталіцай у Вільні. Увосень 1919 года ў выніку польска-бальшавіцкай вайны Беларусь была занятая польскім войскам, якое знаходзілася на яе тэрыторыі да ліпеня 1920 года. 31.07.1920, пасля таго як Чырвоная Армія заняла Мінск, БССР была абвешчаная другі раз. На чале савецкай адміністрацыі Беларусі стаў Аляксандр Чарвякоў, які выконваў дзве функцыі: старшыні Цэнтральнага выканаўчага камітэта (квазіпарламент) і старшыні Рады народных камісараў (урад) Беларусі. Кіраўніцтва БНР, якое з 1919 года знаходзілася ў эміграцыі, не прызнала ўтварэння БССР і лічыла ўвядзенне савецкай улады акупацыяй. У народзе таксама нарастала незадаволенасць савецкім ладам. Пачалі ўздымацца паўстанні, аднак супраціў быў задушаны. Рыжская дамова (18.03.1921) паміж Польшчай і савецкімі Расіяй і Украінай усталявала падзел населеных беларусамі земляў паміж Расіяй і Польшчай. На пачатку 1921 года БССР падпісала дамову з РСФСР, а 30 снежня 1922 года стала часткай СССР. Гэта значыла падпарадкаванне цэнтральным уладам у Маскве. Пашырылася тэрыторыя рэспублікі: у 1924 г. яна атрымала 15 паветаў са складу Віцебскай, Смаленскай і Гомельскай губерняў, а ў 1926 г. — Гомельскі і Рэчыцкі паветы. Такім чынам плошча БССР павялічылася з 52 тыс. км² да 125 тыс. км², а колькасць насельніцтва — з паўтара мільёна да амаль пяці. У 1926 г. беларусы ў рэспубліцы складалі 80,6% жыхароў, габрэі — 8,2%, рускія — 7,7%, а рэшту — украінцы, латышы, літоўцы, немцы і татары. У 1921 г. беларуская ўлада звярнулася з прапановай вяртання на Радзіму ўсіх народжаных на беларускіх землях людзей, якія маглі б прыняць удзел у адраджэнні нацыянальнай культуры. Вялікая група прыехала з Адэсы, сярод іншых там былі Антон Баліцкі, Алесь Ляжневіч, Міхайла Грамыка. Па вяртанні яны занялі ў савецкай Беларусі высокія пасады: напрыклад, Аляксандр Чарвякоў стаў кіраўніком ЦВК БССР, Антон Баліцкі — спачатку намеснікам, затым старшынёю Народнага камісарыята асветы, Усевалад Ігнатоўскі — камісарам НКА, а пасля старшынёю Інбелкульта.

Тэатральны рух пачаў актывізавацца адразу пасля скасавання забароны ўжывання беларускай мовы. Інтэнсіўна ўзнікалі аматарскія тэатральныя групы. Найбольшыя поспехі выпалі да долю Першай беларускай трупы Ігната Буйніцкага (1907—1913), Першага таварыства беларускай драмы і камедыі (ТБДіК-1, 1917—1920), Беларускага народнага тэатра (БНТ, 18.08.–21.12.1918) і Таварыства працаўнікоў беларускага мастацтва (ТПБМ, 26.12.1919–07.1920).

3 М. Багдановіч, *Забыты шлях*, [у:] *Поўны збор твораў*, т. 2, Мінск 1993, с. 287.

Антон Баліцкі (1891—1937)

палітык. Выпускнік настаўніцкай семінарыі (1913), вучыўся ў Педагагічным інстытуце (Віцебск). Намеснік камісара (1921—1926) і камісар НКА (1926—1929). Член ІБК (кіраўнік секцыі беларускай мовы і літаратуры). Зрабіў вялікі ўнёсак у працэс беларусізацыі школьнай адукацыі ў БССР. Арыштаваны (1930), асуджаны на 10 гадоў зняволення ў папраўча-працоўных лагерах, пазней расстраляны.

Усевалад Ігнатоўскі (1881—1931)

гісторык, палітык і грамадскі дзеяч. Выпускнік універсітэта ў Дорпаце (цяпер Тарту, 1911). Камісар НКА (1920—1925), старшыня ІБК (1926—1928), дырэктар Беларускай акадэміі навук і Інстытута гісторыі Беларускай акадэміі навук. Апублікаваў працы «Кароткі нарыс гісторыі Беларусі» (1919), «1863 год на Беларусі» (1930). Меў вялікія заслугі ў стварэнні сістэмы вышэйшай адукацыі Беларусі і адраджэнні беларускай культуры. У 1930 г. быў абвінавачаны ў «нацыянальным апартунізме» і выключаны з партыі (1931), скончыў жыццё самагубствам.

Ігнат Буйніцкі па атрыманні тэатральнай адукацыі ў Вільні пачаў ладзіць беларускія вечарынкі ва ўласным маёнтку Палівачы; падчас гэтых вечарынак паказвалі нацыянальныя танцы, песні і народныя строі, знойдзеныя Буйніцкім у розных кутках краіны. Калектыў паспяхова выступаў не толькі ў Беларусі, але таксама ў Вільні[4] (1910), Санкт-Пецярбургу (1911, 1912) і ў Варшаве (1913). Праграма вечарынак складалася з чатырох частак: сцэнічнага абразка (у тым ліку «Модны шляхцюк» Каруся Каганца, «У зімовы вечар» і «Хам» Элізы Ажэшкі, «Мядзведзь» Антона Чэхава, «Па рэвізіі» і «Пашыліся ў дурні» Маркі Крапіўніцкага), чытання беларускай паэзіі, выканання песняў і танцаў. Буйніцкі рабіў акцэнт на стварэнні акцёра сінтэтычнага, то-бок з акцёрскімі, вакальнымі і танцавальнымі здольнасцямі. Ён выхаваў цэлую плеяду звязаных з тэатрам людзей, у тым ліку Алеся Бурбіса, Крапівіху (Цётка, сапр. Алаіза Пашкевіч), Антона Забеля (сапр. Зігмунт Абрамовіч), Часлава Родзевіча. І першым звярнуў увагу на прыгажосць і эстэтыку беларускага народнага танца, вывёў яго на сцэну і пад-

4 Першая беларуская вечарынка адбылася 12 лютага 1910 года ў Вільні з ініцыятывы газеты «Наша Ніва» і тэатральнага дзеяча Алеся Бурбіса (1885—1922).

Часлаў Родзевіч (1980—1942)

беларускі грамадскі і культурны дзеяч. Брат Леапольда Родзевіча. Удзельнік Першай беларускай тэатральнай вечарыны ў лютым 1910 г. у Вільні, акцёр Першай беларускай трупы Ігната Буйніцкага. У 1918-19 гг. акцёр, камісар Беларускага савецкага тэатра ў Мінску, выкладчык Мінскага беларускага педагагічнага інстытута. У час польскай акупацыі 1919-20 гг. член Мінскай беларускай школьнай рады, загадчык аддзела асветы Мінскага магістрата, старшыня Беларускай тэатральнай камісіі пры Часовым беларускім нацыянальным камітэце. З 1922 г. ў Інстытуце беларускай культуры, з 1925 г. навуковы сакратар сельскагаспадарчай секцыі (з 1929 Беларускай акадэміі навук). У ліпені 1930 г. арыштаваны, асуджаны па справе «Саюза вызвалення Беларусі» і высланы на 5 гадоў у Саратаў. Далейшы лёс невядомы. Рэабілітаваны ў лістападзе 1957 г.

няў да ўзроўню высокага мастацтва. За гэтыя дасягненні сучаснікі ахрысцілі Ігната Буйніцкага «бацькам беларускага тэатра». Трэба згадаць, што на фармаванне Буйніцкага як артыста моцны ўплыў меў украінскі тэатр, які сыграў надзвычай важную ролю і ў развіцці беларускага тэатра. Пачынаючы з канца 1880-х на беларускія землі рэгулярна наведваліся ўкраінскія калектывы пад кіраўніцтвам, у тым ліку, Міхаіла Старыцкага (1889, 1891), Маркі Крапіўніцкага (1892, 1894, 1898, 1899), Мікалая Садоўскага і Марыі Занькавецкай (1897), а таксама Панаса Саксаганскага (1908). Беларускі глядач меў магчымасць пазнаёміцца з жыццём суседняга народа: не толькі з яго звычаямі, абрадамі, легендамі, песнямі і танцамі, але таксама праблемамі — адсталасцю вёскі, пануючым там расслаеннем і ўзмацненнем улады кулакоў, імкненнем пэўнай часткі сялян да свабоды і г.д. Пазней некаторыя з гэтых п’ес былі ўключаныя ў беларускі рэпертуар, а акцёры ў адпаведных спектаклях разам з традыцыямі ўкраінскага тэатра пераймалі таксама характэрную манеру выканання.

ТБДіК-1 узнікла ўвесну 1917 года з ініцыятывы Ігната Буйніцкага, Усевалада Фальскага і Фларыяна Ждановіча. У яго склад уваходзілі тэатральны калектыў, харэаграфічная трупа, хор і аркестр народных інструментаў. Найбольшы поспех меў спектакль «Раскіданае гняздо» (прэм’ера — 10.07.1917) паводле Янкі Купалы. На базе ТБДіК-1 паўстаў і цягам кароткага часу функцыянаваў Беларускі савецкі тэатр. Аднак яго дзейнасць была перарваная з прычыны польска-бальшавіцкай вайны і заняцця Мінска польскім войскам (1919—1920). Пасля адкрыцця ў Мінску Беларускага

Усевалад Фальскі (1886—?)

акцёр, тэатральны і грамадскі дзеяч. Тэатральную дзейнасць распачаў у 1913 годзе. Дырэктар ТДіК-1 і ТПБМ. З 1921 г. — кіраўнік аддзела мастацтва НКА. 3 верасня 1921 года арыштаваны і прысуджаны да пяці гадоў турмы (Смаленск). 1927—1928 — дырэктар Тэатра драмы М. Занькавецкай (Кіеў). Далейшы лёс невядомы.

першага дзяржаўнага тэатра (БДТ-1) значная частка акцёраў ТБДіК увайшла ў яго склад і Таварыства спыніла сваю дзейнасць.

БНТ і ТПБМ паўсталі дзякуючы намаганням Францішка Аляхновіча, які з гэтай мэтай пераехаў з Вільні ў Мінск. Рэпертуар складаўся пераважна з яго ўласных п'ес: «На Антокалі» (1915), «Манька» (1917), «Калісь» (1917), «Страхі жыцця» (1918), «Дзядзька Якуб» (1918), «Чорт і баба» (1918) і «Цені» (1919). У Аляхновіча атрымалася сабраць найлепшых, як на той час, акцёраў. Дзякуючы займальнаму сюжэту, цікавай рэжысуры і добраму акцёрскаму выкананню спектаклі мелі поспех, а сам Францішак Аляхновіч быў прызнаны не толькі таленавітым літаратарам, але таксама здольным рэжысёрам. Невыпадкова пазней НКА, ІБК і дырэкцыя БДТ-2 будуць шукаць супрацоўніцтва з ім[5].

З 1920 года пачаўся інтэнсіўны працэс культурнай рэвалюцыі, які захапіў усе галіны культуры, у тым ліку і тэатр. Беларуская культура мусіла ў паскораным тэмпе ліквідаваць вялізныя прабелы. Беларусь таго часу — шматэтнічная і шматкультурная тэрыторыя, на якой беларуская культура суіснавала з рускай, польскай і габрэйскай. Аднак на фоне іншых культур яна была ў троху горшай сітуацыі. Ідэнтыфікаваная з сялянствам, яна трактавалася пераважна як культура вясковая. Беларуская ўлада мела задачу падняць ранг беларускай культуры і стварыць умовы для яе развіцця. Кіраўнікі ўсведамлялі, што беларускі тэатр з'яўляецца неад'емнай часткай народнай культуры і мастацтва.

«Ідэя тэатра хутка пашыраецца. Беларуская адраджэнская хваля, меўшая сваім пунктам выплыву Вільню, шырока разліваецца на ўсей Беларусі»[6], — пісаў Аляхновіч у працы «Беларускі тэатар» (1924).

Большасць гісторыкаў савецкага тэатра пагаджаецца са сцвярджэннем, што найважнейшыя адкрыцці ў галіне сцэнічнага

5 Ф. Аляхновіч мусіў заняць пасаду загадчыка літаратурнай часткі БДТ-2 у Віцебску, але быў арыштаваны (1927) і высланы.

6 Ф. Аляхновіч, *Беларускі тэатар*, Вільня 1924, с. 94.

Фларыян Ждановіч (1884—1937)

акцёр і рэжысёр. Да рэвалюцыі папулярызаваў беларускую літаратуру, чытаючы вершы сучасных беларускіх паэтаў у Дамах культуры. У 1913 г. стварыў тэатральны калектыў, у склад якога ўвайшлі беларусы і палякі. Гэты калектыў паставіў «Паўлінку» Янкі Купалы (15.08.1913) у Радашковічах. Пазней, у 1917 г., Ждановіч быў вымушаны пакінуць Беларусь. У 1917—1920 гг. мастацкі кіраўнік ТБДіК-1, у 1920—1929 гг. — акцёр і рэжысёр Беларускага рабочага тэатра (Мінск). У 1930 г. арыштаваны і прысуджаны да 5 гадоў высылкі. З 1933 г. жыў у Саратаве, дзе працаваў рэжысёрам. У 1937 г. паўторна арыштаваны і прыгавораны да смерці.

мастацтва былі зробленыя ў першай чвэрці XX ст. І ўжо пазней гэтыя адкрыцці спрабавалі глыбей даследаваць, праверыць, разгарнуць, дастасаваць да ўласных патрэб і актуальных умоваў найвыбітнейшыя тэатральныя творцы. Значная частка тых фундаментальных адкрыццяў прыходзіцца на 1920-я гг. Як падкрэсліваў гісторык савецкага тэатра Мікалай Гарчакоў, «гэтая выключная, безаналагавая ў сусветнай гісторыі тэатра эпоха пошукаў новых форм сцэнічнага мастацтва, якая на цэлыя дзесяцігоддзі надзвычай шчодра і раскошна ўзбагаціла новымі шляхамі, прыёмамі і кірункамі не толькі савецкі тэатр, але таксама тэатры іншых народаў, працягвалася з 1921 па 1929—1930 гг.»[7]. Тэатральны рэнесанс быў абумоўлены пануючым сярод людзей мастацтва захапленнем рэвалюцыяй і прагай пабудовы цалкам новага грамадства, якое патрабавала б новага тэатра; радасцю з прычыны заканчэння грамадзянскай вайны; верай, што ўведзеная бальшавікамі новая эканамічная палітыка (НЭП) уратуе краіну ад голаду і галечы, створыць умовы для нармальнага эканамічнага развіцця; выкарыстаннем у мастацтве смелых, рэвалюцыйных метадаў, з дапамогай якіх разбуралася старая традыцыя і ствралася новая; узнікненнем у грамадстве свабоды духу і разнароднасці эстэтычных поглядаў; стварэннем для шырокіх мас магчымасці карыстацца культурнымі каштоўнасцямі, у тым ліку лёгкім доступам да тэатра; выгодным матэрыяльным становішчам культурных установаў, у тым ліку і тэатраў (сталае дзяржаўнае фінансаванне), што дазваляла праводзіць эксперыменты[8].

7 Н. Горчаков, *История советского театра*, Нью-Йорк 1956, с. 146.

8 Там жа, с. 146—147.

Уладзіслаў Галубок

(сапр. Уладзіслаў Голуб, 1882—1937)

беларускі драматург, празаік, рэжысёр, акцёр, мастак. Народны артыст Беларусі (1928). Член Саюза пісьменнікаў СССР (1934). Арыштавалі ў 1937 г. Пра далейшы лёс нічога не вядома. Па дакументах — памёр у 1942 г. ад гіпертаніі. Але дзе і як пахаваны — ні слова. Рэабілітаваны пасмяротна 26 жніўня 1957 года Вярхоўным судом БССР.

Пасля 1920-га ў Беларусі пачалі з'яўляцца новыя культурныя і грамадскія арганізацыі, перыядычныя выданні і навучальныя ўстановы. Быў створаны Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт (1921), Віцебскі ветэрынарны інстытут (1924), Земляробчы інстытут у Горках быў рэарганізаваны ў акадэмію (1925), паўсталі літаратурныя згуртаванні «Маладняк» (1923—1928), «Узвышша» (1926—1931) і «Полымя» (1927—1932) і інш. 15 ліпеня 1924 года была абвешчаная палітыка беларусізацыі, мэтай якой было ўвядзенне беларускай мовы на ўсіх узроўнях савецкага партыйнага апарату і Чырвонай Арміі, развіццё беларускай нацыянальнай культуры, абуджэнне ў грамадзянах нацыянальнай свядомасці, зацікаўленне ўласнай гісторыяй і традыцыямі, разгортванне шматвектарнага вывучэння Беларусі[9]. Разам з беларусізацыяй праходзіла палітыка ўкаранення на адказныя дзяржаўныя і партыйныя пасады прадстаўнікоў аўтахтоннага насельніцтва. На старонках прэсы — сталічнай і правінцыйнай — усё часцей пачалі з'яўляцца матэрыялы, прысвечаныя пытанням культуры, у тым ліку і тэатра. У ролі крытыкаў выступалі журналісты, літаратары, выкладчыкі і іншыя зацікаўленыя ў развіцці беларускай культуры, сярод якіх — Змітрок Бядуля, Зміцер Жылуновіч, Юльян Дрэйзін[10], Мікалай Таўбэ[11], Ільля Гурскі[12], Юрка Лявонны, Міхась Чарот, Віталь Вольскі[13].

Утварэнне Беларускай савецкай рэспублікі сталася моцным стымулам да з'яўлення аматарскага тэатральнага руху ў цэлай краіне. З 1920 года ўсё больш значную ролю ў актывізацыі культурнага жыцця рэспублікі пачалі граць драматычныя гурткі і тэатральныя студыі[14]. Яны з'яўляліся пры гарадскіх і вясковых Дамах культуры. Гэты стыхійны ўздым непрафесійнай масавай творчасці НКА трактаваў як базу, на якую павінны былі абапірацца пазнейшыя прафесійныя калектывы.

У 1920 годзе з'явіліся два калектывы, якія праклалі шлях беларускаму тэатру. Спачатку Уладзіслаў Галубок арганізаваў «Трупу беларускіх артыстаў пад загадам Галубка» (Трупа Галубка) (Беларускі тэатр — 2, 1921; Другая беларуская дзяржаўная трупа, 1924; Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр, 1926; БДТ-3, 1931), а троху пазней, 14 верасня, у Мінску адкрыўся Беларускі першы дзяржаўны тэатр (БДТ-1). У 1921 годзе было прынятае рашэнне аб накіраванні ў Маскву групы слухачоў з мэтай атрымання спецыяльнай тэатральнай адукацыі. Па заканчэнні навучання ў 1926 годзе на базе

9 Гл. *Беларусізацыя. 1920-я гады. Дакументы і матэрыялы*, рэд. Р. Платонаў і У. Коршун, Мінск 2001, с. 4-24.

10 Юльян Дрэйзін (1879—1942) — музыколаг, публіцыст і перакладчык, выпускнік Маскоўскага ўніверсітэта (1908). Выкладаў у гімназіях і школах Магілёва, а таксама займаўся ў горадзе музычна-асветніцкай дзейнасцю. У 1925—1935 гг. выкладаў гісторыю музыкі ў Беларускай кансерваторыі і Беларускім дзяржаўным універсітэце. З 1935 года працаваў у Маскоўскім універсітэце. Аўтар слоўніка «Музычныя тэрміны» (1926). Пераклаў на беларускую мову лібрэта класічных опер, у тым ліку «Кармэн» Ж. Бізэ, «Фаўста» Ш. Гуно, «Севільскага цырульніка» Дж. Расіні.

11 Мікалай Таўбэ (1911—?) — сцэнарыст. Нарадзіўся ў сям'і латышскага рэвалюцыянера ў высылцы. Скончыў Акадэмію мастацтваў у Ленінградзе і курсы кінасцэнарыстаў пры кінастудыі «Белдзяржкіно». З'яўляецца аўтарам сцэнарыяў да фільмаў «Шчасце» (1932), «Першае каханне» (1933), «Салавей» (супольна са Змітраком Бядулем, 1937) і «Мары здзяйсняюцца» (1959).

12 Ільля Гурскі (1899—1972) — драматург. Скончыў Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт (1932). Працаваў кіраўніком Галоўнага рэпертуарнага аддзела ў Галоўным літаратурным камітэце (1924—1932). Быў рэдактарам штотыднёвіка «Літаратура і мастацтва» (1935—1941) і часопіса «Беларусь» (1944—1960). Аўтар 14 сцэнічных твораў, у тым ліку «Новым шляхам» (1928), «Качагары» (1931), «Новы горад» (1932), якія ставіліся рознымі калектывамі. У яго п'есах дамінавала тагачасная праблематыка: калектывізацыя, індустрыялізацыя, класавая барацьба на вёсцы і пасляваеннае калгаснае жыццё.

13 Віталь Вольскі (сапр. Вольскі-Зэйдэль, 1901—1988) — драматург, тэатральны крытык. Скончыў Камуністычны ўніверсітэт Беларусі (1927). Працаваў дырэктарам БДТ-2 (1930—1932) і Інстытута літаратуры і мастацтва АН (1932—1936). Быў супрацоўнікам часопіса «Беларусь» (1943—1948) і Інстытута літаратуры (1948—1954). Аўтар некалькіх п'ес для дзяцей, у тым ліку «Дзед і жораў», «Цудоўная дудка» (абедзве — 1939). Славу атрымаў дзякуючы камедыі «Несцерка» (1941).

14 Гл. С. Пятровіч, *Тэатральная самадзейнасць*, [у:] *Гісторыя беларускага тэатра, т. 2*, Мінск 1985, с. 39-46.

Язэп Дыла (1880—1973)

тэатральны дзеяч, публіцыст, драматург. У снежні 1918 года — член Часовага рабоча-сялянскага Савецкага ўрада Беларусі. У нованароджанай БССР (з 1919 г.) выконваў абавязкі Народнага камісара працы, пакуль не паўстаў Урад Літоўска-Беларускай ССР. Дапамагаў у стварэнні Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта і ў якасці выкладчыка гісторыі беларускай культуры працаваў на настаўніцкіх курсах. У 1919—1930-х гг. займаў розныя пасады: быў старшынёй Цэнтрасаюза спажывецкіх таварыстваў Беларускага краю (Цэнтрасаюз, верасень 1921 — люты 1923); старшынёй Дзяржаўнай планаванай камісіі БССР (1923-24); намеснікам (1928—1929) і інспектарам (25.04.1929-18.06.1930) Беларускага камітэта па справах кінематографа; навуковым сакратаром (11.1924—04.1925) і старшынёй Інстытута па вывучэнні мастацтва (08.03.1925—07.1927) Інстытута беларускай культуры; дырэктарам Інстытута беларускага мастацтва (07.1927—1928); дырэктарам БДТ-1 (12.06.1926—11.12.1927). Арыштаваны і высланы (06.08.1930) у Саратаў, дзе жыў да самай смерці.

гэтай групы ў Віцебску распачаў сваю дзейнасць Беларускі другі дзяржаўны тэатр (БДТ-2). Калектывы — БДТ-1 і БДТ-2 — дзейнічаюць па сённяшні дзень: у 1944 годзе БДТ-1 змяніў назву на Нацыянальны тэатр імя Янкі Купалы, а БДТ-2 — на Нацыянальны тэатр імя Якуба Коласа. У той час як Трупа Галубка ў 1937-м была распушчаная.

Кіраванне тэатрамі знаходзілася ў юрысдыкцыі аддзела мастацтва Народнага камісарыята асветы БССР (НКА БССР). У 1920 годзе НКА стварыў дзве арганізацыі — Акадэмічны цэнтр і Галоўны камітэт палітычнай асветы (ГКПА), абавязкам якіх была арганізацыя тэатральнай дзейнасці[15]. Пазней да дзвюх гэтых арганізацый далучыўся Саюз працаўнікоў мастацтва БССР[16] (СПМ БССР) і Інстытут беларускай культуры (ІБК). У 1928 годзе ўзмацніўся кантроль за тэатрам з боку партыі. Усё часцей прынясце якіх-колечы рашэнняў было звязана з неабходнасцю ўзгадняць і атрымліваць неабходныя дазволы ад некалькіх дырэктыўных органаў адначасова.У той час найбольш спрыяў развіццю беларускай сцэны і непасрэдна падтрымліваў яе стваральнікаў ІБК; ён дзейнічаў у 1922—1928 гг. і пасля

[15] *Народный Комиссариат Просвещения*, [в:] *Советская Белоруссия*, Минск 1921, с. 185–186, 190—192.

[16] Саюз працаўнікоў мастацтва БССР узнік у 1919 г. і складаўся з прадстаўнікоў усіх сфер мастацтва, у т.л. акцёраў, музыкаў, мастакоў. У 1924 г. налічваў 1292 асобы.

Мікалай Красінскі (1891—1938)

беларускі дзеяч культуры. Працаваў дырэктарам Другога Беларускага тэатра ў Віцебску, адказным сакратаром Беларускага таварыства драматургаў і кампазітараў. З 1928 г. вучоны сакратар Беларускага дзяржаўнага музея. Арыштаваны ў 1930 г., далучаны да справы «Саюза вызвалення Беларусі» і сасланы на 5 гадоў. Паўторна арыштаваны ў 1938 г., прыгавораны да вышэйшай меры пакарання. Расстраляны. Рэабілітаваны ў 1960 г.

Міхась Гурскі (1890 — пасля 1960)

тэатральны дзеяч, рэдактар. У 1922—1926 гг. дырэктар БДТ-1. У 1929-30 працаваў у Акадэміі навук БССР. Арыштаваны ДПУ БССР 23.7.1930 па справе «Саюза вызвалення Беларусі». Паводле пастановы Калегіі ДПУ БССР ад 10.4.1931 высланы ў Мамлыж на 5 гадоў. Рэабілітаваны 19.9.1960.

быў перафармаваны ў Акадэмію навук Беларусі (1929). Гэта была арганізацыя архіўнага, даследчага і асветніцкага характару, што сабрала ў сваім асяроддзі вядучых прадстаўнікоў мастацкай і інтэлектуальнай беларускай эліты, для якіх адраджэнне беларускай культуры з'яўлялася прыярытэтным пытаннем, часта наўпрост сэнсам жыцця. Справы тэатра знаходзіліся найперш у юрысдыкцыі створанага ў структуры ІБК Інстытута літаратуры і мастацтва, а пасля рэарганізацыі інстытута ў 1925 годзе — да Інстытута па вывучэнні мастацтва (паўстаў 27.02.1925), узначаліў яго Язэп Дыла. Аддзел складаўся з трох секцый: тэатральнай, музычнай і выяўленчага мастацтва. На чале тэатральнай секцыі сталі: Мікалай Красінскі як старшыня, Еўсцігней Міровіч і Фларыян Ждановіч як намеснікі, а функцыі сакратара выконваў Мікалай Ільінскі. Тэатральная секцыя дзейнічала ў складзе 15 асоб, туды ўваходзілі таксама Язэп Дыла, Уладзіслаў Галубок, Паўліна Мядзёлка, Яўген Рамановіч, Павел Арэшнікаў, Міхась Гурскі. З часам секцыя павялічылася амаль у два разы дзякуючы новым чальцам — тэатральным дзеячам: рэжысёрам, акцёрам і крытыкам.

У задачы тэатральнай секцыі ўваходзіла: 1) дапамога БДТ-1, Беларускай студыі ў Маскве (з 1926 г. — БДТ-2) і трупе пад кіраўніцтвам У. Галубка; 2) распрацоўка прынцыпаў функцыянавання тэатра як арганізацыі ў БССР; 3) дапамога ў падрыхтоўцы маладых акцёраў і спецыялістаў з іншых сфер тэатральнага мастацтва; 4) правядзенне даследаванняў гісторыі беларускага тэатра і заснаванне беларускага тэатральнага музея; 5) даследаванне беларускага народнага танца; 6) пашырэнне сцэнічнага рэпертуару, выбар твораў для

Міхайла Грамыка (1885—1969; псеўданімы і крыптанімы: М. Абданк, Мих. Абданк, Михаил Абданк, М. Г., Міх. Г.) беларускі празаік, паэт, геолаг, педагог. Літаратурную дзейнасць пачаў у 1907, з 1917 удзельнічаў у рабоце культурна-асветніцкай арганізацыі беларускіх уцекачоў «Беларускі гай». З 1921 у Мінску; выкладаў геалёгію і мінэралёгію ў Белпэдтэхнікуме і БДУ; працаваў у Інбелкульце, БелАН. Распрацоўваў беларускую навуковую тэрміналогію. Аўтар падручнікаў па геаграфіі і мінералогіі. Браў удзел у пошуках нафты на Палессі. П'есы М. Грамыкі ставіліся ў тэатрах. Арыштаваны ДПУ БССР 13 ліпеня 1930 па справе «Саюза вызваленьня Беларусі»; паводле пастановы Калегіі ДПУ БССР ад 10 красавіка 1931 высланы ў Іванава-Вазнясенск на 5 гадоў. Пасьля сканчэньня тэрміну высылкі ў 1936 выехаў зь сям'ёй у Мурманскую вобласць, жыў у Іжэўску. Рэабілітаваны 15 лістапада 1957. Апошнія гады жыў у Хімках. Член СП БССР з 1965.

аматарскіх калектываў на вёсцы; 7) пераклад твораў еўрапейскай класікі і іх публікацыя; 8) удасканаленне сцэнічных твораў з моўнага пункту гледжання; 9) распрацоўка тэатральнай тэрміналогіі. Для вырашэння гэтых задач былі створаны спецыяльныя камісіі: 1) па ўкладанні рэпертуару для БДТ-1 (Я. Дыла, Ф. Ждановіч, П. Арэшнікаў, Е. Міровіч); 2) па выбары п'ес для аматарскіх калектываў на вёсцы (М. Грамыка, Ф. Ждановіч, П. Арэшнікаў); 3) па правядзенні даследаванняў гісторыі беларускага тэатра і арганізацыі тэатральнага музея (З. Бядуля, Я. Дыла, Л. Родзевіч, Ф. Ждановіч); 4) па падрыхтоўцы слоўніка тэатральнай тэрміналогіі (М. Папоў)[17]. Найбольш інтэнсіўны перыяд дзейнасці секцыі прыпадае на 1925 і на пачатак 1926 года. Тады было абмеркавана шмат арганізацыйна-практычных пытанняў, звязаных з дзейнасцю Беларускай студыі ў Маскве і з яе далейшым лёсам.

Галоўная задача секцыі заключалася ў стварэнні арыгінальнай беларускай драматургіі сучаснымі драматургамі. Задача, варта адзначыць, няпростая, паколькі сярод старэйшага і малодшага пакалення было няшмат творцаў, знаёмых са спецыфікай драматургічнай творчасці і ўзброеных адпаведнымі ведамі з гісторыі тэатра, гісторыі і тэорыі драматургіі. Трэба было зрабіць рашучыя

[17] ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 6, адз. зах. 6, с. 3; *Інстытут беларускай культуры (1922—1928). Дакументы і матэрыялы*, Мінск 2011; *Інстытут беларускай культуры*, Мінск 1993, с. 151—161; *Бюлетэнь Інстытута Беларускай Культуры*, №2 (1927/1928), Мінск 1928, с. 77.

Васіль Шашалевіч (1897—1941) беларускі паэт, пісьменнік, драматург. У 1918 разам з братам і сёстрамі стварыў народны тэатр у Краснаполлі, пісаў для яго аднаактоўкі. У 1920-х працаваў сцэнарыстам на кінафабрыцы ў Ленінградзе. Пазней жыў у Мінску, займаўся творчай працай. Арыштаваны ДПУ БССР у ліпені 1930 па справе «Саюза вызвалення Беларусі»; знаходзіўся пад следствам да лютага 1931. Паўторна арыштаваны 28.10.1936, асуджаны пазасудовым органам НКУС 2.10.1937 як «член контррэвалюцыйнай нацыянал-фашысцкай арганізацыі» і за «антысавецкую дзейнасць» да 10 гадоў ППК. Пакаранне адбываў у Томасінлагу, Унжлагу. У Томасінглагу для аматарскага тэатра напісаў п'есу на тэму лагернага жыцця. Змест п'есы не спадабаўся лагернаму кіраўніцтву. В. Шашалевіч быў адпраўлены на лесапавал, дзе загінуў. Рэабілітаваны Прэзідыумам Вярхоўнага суда БССР 19.10.1955.

крокі, якія б заахвоцілі аўтараў пісаць для сцэны. Падчас спецыяльных пасяджэнняў секцыі праходзіў падрабязны аналіз новых п'ес, такіх як «Краб» Уладзіслава Галубка, «Кар'ера таварыша Брызгаліна» і «Перамога» Еўсцігнея Міровіча, «Вір» Яўгена Рамановіча, «Скарынін сын з Полацка» і «Над Нёманам» Міхайлы Грамыкі, «Змрок» Васіля Шашалевіча. Абмяркоўваліся таксама тэатральныя інсцэнізацыі: напрыклад, 18.10.1926 адбылася дыскусія пасля прэм'еры «Перамогі» ў пастаноўцы Еўсцігнея Міровіча.

На пасяджэннях справаздачы давалі дырэктары тэатраў, у тым ліку Міхась Гурскі (БДТ-1) і Уладзіслаў Галубок (БДВТ). Разглядаліся кадравыя або звязаныя з рамонтам будынка пытанні, абдумваліся маршруты гастроляў іншых калектываў. Напрыклад, з ініцыятывы тэатральнай секцыі ў 1925 г. БДТ-1 здзейсніў падарожжа на поўнач і ўсход краіны, падчас якога наведаў Віцебск, Полацк, Оршу, Магілёў і сыграў 63 спектаклі. На адным з пасяджэнняў (25.10.1926) было ўзнятае пытанне адкрыцця ў Беларусі тэатра для моладзі. Па гэтым пытанні з дакладам пад назвай «Дзіця як глядач» выступіў мастацкі кіраўнік БДТ-1 Мікалай Папоў. Будучы супраць такой ініцыятывы, ён зазначыў, што дзіця да трынаццаці гадоў мае цяжкасці з успрыняццем тэатральнага мастацтва: яно не ў стане сачыць за дзеяннем, рэагаваць на дэталі ці нюансы тэатральнай інсцэнізацыі. Супраць такой пазіцыі выступіла цэлая група тэатральных творцаў, у тым ліку Міхайла Грамыка, Часлаў Родзевіч, Васіль Шашалевіч і Паўліна Мядзёлка. Яны звярталі ўвагу на выхаваўчую і эстэтычную функцыі тэатра ў дачыненні да дзяцей, якіх,

паводле іх меркавання, не могуць выканаць ані сям’я, ані школа, ані кніга. Пазней дыскусія працягнулася на старонках прэсы і знайшла шмат прыхільнікаў стварэння тэатра для дзяцей. Каб давесці слушнасць гэтай ідэі, Міровіч паставіў на сцэне БДТ-1 «Стралка Тэля» Сяргея Заяіцкага (15.03.1926). НКА ў сваю чаргу прыняў рашэнне аб скіраванні на навучанне ў Ленінград маладога рэжысёра Мікалая Кавязіна, які па вяртанні ў Мінск стаў на чале арганізаванага Тэатра юнага гледача (1931).

У сакавіку 1925 г. ІБК распачаў працу па арганізацыі тэатральнага музея. Камісія дала задачу стварыць зборы з розных сфер тэатральнага мастацтва: 1) народныя абрады, 2) школьны тэатр (у езуіцкіх школах) і інтэрмедыі ў Беларусі ў XVII—XVIII стст., 3) батлейка, 4) прыдворны тэатр, 5) тэатр Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, 6) беларускі тэатр часоў «Нашай Нівы», 7) дзейнасць ТБДіК-1 і 8) беларускі прафесійны і аматарскі тэатр у БССР і за мяжой[18]. Уладзіслаў Галубок першым перадаў у музей увесь архіў БДВТ, дзе былі сабраныя матэрыялы за дзесяцігоддзе дзейнасці калектыву. Следам за Галубком свае прыватныя матэрыялы перадалі Фларыян Ждановіч, Часлаў Родзевіч, Язэп Дыла і Мікалай Красінскі. У выніку архіў тэатральнага музея сабраў больш за тысячу дакументаў і матэрыялаў, якія з’яўляліся сапраўдным скарбам для беларускай тэатральнай культуры[19]. На пасяджэннях тэатральнай секцыі рэгулярна зачытваліся даклады на тэмы з тэорыі і гісторыі беларускага тэатра[20]. Акрамя гэтага, удзельнікі секцыі арганізоўвалі публічныя лекцыі з прэзентацыямі слайдаў для шырокага кола гледачоў, што выклікала велізарнае зацікаўленне. Да друку былі падрыхтаваныя дзве публікацыі: «Беларуская батлейка» і першы том штогадовіка «Беларускае мастацтва»[21]. Апошняя, прысвечаная дзейнасці беларускага тэатра ў 1905—1924 гг., рыхтавалася ў супрацоўніцтве з БДТ-1. На жаль, публікацыя выйшла не цалкам — Галоўнае ўпраўленне па

18 Камісія прасіла дасылаць наступныя дакументы і матэрыялы: 1) фотаздымкі аматарскіх тэатральных гуртоў; 2) фотаздымкі са спектакляў; 3) эскізы і макеты касцюмаў, грыму і асобных мізансцэн; 4) этнаграфічныя матэрыялы, якія сталі асновай для стварэння спектакля; 5) рукапісы п’ес, праграмкі да спектакляў, афішы і рэцэнзіі; 6) звесткі пра стваральнікаў спектакля.

19 Гл. *Сэкцыя мастацтва. Камісія гісторыі тэатра*, «Бюлетэнь Інстытута Беларускай Культуры» № 1, Мінск 1927, с. 23.

20 Я. Дыла «Навуковы метад даследавання гісторыі тэатра»; Ю. Ліманоўскі «Беларускі тэатр як чыннік нацыянальнай культуры»; М. Паноў «Перспектывы развіцця беларускага тэатра»; У. Дубоўка «Беларускае вяселле як тэатралізаванае відовішча»; В. Шашалевіч «Беларускія абрады і функцыя песні»; А. Грыневіч «Беларускі народны танец»; Я. Дыла «Батлейка на Беларусі»; М. Шчакаціхін «Беларуская батлейка ў Ленінградскім этнаграфічным музеі»; М. Гурскі, З. Бядуля «Прыдворны тэатр у Беларусі»; А. Барычэўскі «Школьная драма і інтэрмедыя ў Беларусі»; А. Паўловіч «В. Дунін-Марцінкевіч і беларускія спектаклі ягоных часоў»; В. Ластоўскі і М. Красінскі «Тэатр І. Буйніцкага»; М. Красінскі «Беларускія танцы ў выкананні І. Буйніцкага»; М. Міцкевіч «ТБДіК-1»; Ф. Ждановіч «ТБДіК-1 у Мінску»; Б. Эпімах-Шыпіла «Беларускія тэатральныя выступы і стаўленне да іх рускай (і іншай) інтэлігенцыі»; А. Крыніца «Беларускі Савецкі тэатр і яго дзейнасць»; В. Ластоўскі «Беларускі тэатр пад акупацыяй»; Ц. Сяргейчык «Беларускі тэатр у Бабруйскім раёне»; У. Галубок «Вясковы глядач на спектаклях Беларускага дзяржаўнага вандроўнага тэатра»; А. Ляжневіч, С. Некрашэвіч «Беларускія спектаклі ў Адэсе»; Ч. Родзевіч «Беларускія спектаклі ў Пецярбургу-Петраградзе»; В. Вольскі «Перспектывы развіцця беларускага дзяржаўнага тэатра»; М. Ільінскі «Сезон 1927/28 у БДТ-1»; М. Купер «Мастацкая вартасць музыкі ў пастаноўках БДТ-1»; М. Шчакаціхін «Сцэнаграфія спектакляў БДТ-1»; К. Саннікаў «Гісторыя беларускай драматычнай студыі ў Маскве», Т. Бандарчык «Першыя пастаноўкі беларускай дзяржаўнай драматычнай студыі»; Я. Лабаноўская «Студыйны рэпертуар БДТ-2 як крыніца навуковых даследванняў»; І. Сербаў «„Цар Максімільян” на сцэне БДТ-2 і яго беларускія версіі»; М. Красінскі «Першы сезон БДТ-2»; Я. Лабаноўская «Рэпертуар БДТ-2 і яго значэнне для адукацыйнага працэсу»; К. Саннікаў «Беларускі рэпертуар БДТ-1 і БДТ-2 і пастановачныя праблемы»; П. Малчанаў «Глядач БДТ-2 у першым і другім сезонах»; Я. Чайкоўскі «Класічны рэпертуар на беларускай сцэне»; М. Грамыка «Дыялог у беларускай народнай драматургіі»; Ц. Сяргейчык «Побытавая драма»; А. Цвікевіч «Беларускі тэатр ва ўспрыняцці замежнай прэсы»; Е. Міровіч «Развіццё беларускага дзяржаўнага тэатра»; П. Мядзёлка «Беларускі тэатр у Латвіі» (БДАМЛІМ т. 53, воп. 1, адз. зах. 127, с. 10–11).

21 Вось некаторыя назвы: А. Чарвякоў «Беларускі тэатр у фармаванні Савецкай Беларусі»; А. Баліцкі «Беларусі сучасны тэатр і беларуская песня»; З. Бядуля «Батлейка» і «Драматычныя элементы ў жыцці і творчасці нашых продкаў»; Ф. Ждановіч «Адраджэнне беларускага тэатра ў Мінскім павеце»; Х. Херсонскі «Шлях беларускага тэатра»; У. Патапаў «Беларускі тэатр»; М. Гарэцкі «У справе гісторыі нашага тэатра»; У. Галубок «Дзяржаўны вандроўны тэатр, заснаваны У. Галубком»; М. Красінскі «Беларускі тэатр у Заходняй Беларусі». Акрамя таго, у змест было ўключана эсэ Я. Рамановіча аб пастаноўцы «Пінскай шляхты» В. Дуніна-Марцінкевіча на сцэне БДТ-1, справаздача М. Гурскага з выезду БДТ-1 на ўсесаюзную сельскагаспадарчую выставу ў Маскве (1923), звесткі пра дзейнасць беларускіх тэатральных гурткоў у Мінску і Слуцкім і Чэрвеньскім раёнах. Былі таксама хроніка дзейнасці БДТ-1 у 1921—1924 гг. і табліца Я. Дылы (на падставе матэрыялаў Ф. Ждановіча, Ч. Родзевіча і іншых крыніц), у якой храналагічна былі пададзеныя факты з гісторыі беларускага тэатра і драматургіі, а таксама бібліяграфія таго перыяду (Даследчы інстытут для вывучэння мастацтва, «Бюлетэнь Інстытута Беларускай Культуры» № 2, Мінск 1928, с. 77).

справах літаратуры і выдавецтваў (ГУЛіВ) адклікала дазвол на яе выданне, а сабраныя матэрыялы былі страчаныя.

У ліпені 1927 г. адбылася рэарганізацыя ІБК, у выніку чаго гэтая інстытуцыя атрымала статус навукова-даследчага цэнтра і была выключаная з НКА. На базе аддзела мастацтва паўстаў Інстытут беларускага мастацтва (ІБМ), які складаўся з трох секцый (гісторыя беларускага мастацтва, гісторыя беларускага тэатра, гісторыя беларускай песні і музыкі) і музея беларускага мастацтва. На чале ІБМ і секцыі гісторыі тэатра стаў Язэп Дыла, а ў склад новай секцыі ўвайшлі тыя самыя ўдзельнікі, што раней уваходзілі ў адпаведную секцыю ІБК. І сам новы Інстытут працягваў ініцыятывы, распачатыя тэатральнай секцыяй ІБК. У гэты перыяд рэжысёрам Мікалаем Паповым быў падрыхтаваны да друку тэрміналагічны тэатральны слоўнік, які складаўся з больш чым тысячы слоўнікавых артыкулаў[22]. Пасля таго як 1.01.1929 на базе ІБК паўстала Акадэмія навук БССР, даследаванні беларускага тэатра працягваліся на новай пляцоўцы. Аднак варта памятаць, што дзейнасць тэатральнай секцыі была асновай беларускага мастацтва- і тэатразнаўства.

Такім чынам, у гэтай кнізе чытач знойдзе панараму нованароджанага прафесійнага беларускага тэатра часоў першай дэкады яго стварання — 1920—1930 гг. Пачатковая дата, якая сігналізуе пра з'яўленне прафесійнай тэатральнай сцэны і паступовае фармаванне акцёрскага, драматургічнага і калятэатральнага асяроддзя, вызначаецца таксама выразнай гістарычнай мяжой, то-бок фактам атрымання беларусамі фармальнай незалежнасці, што было засведчана савецкай бальшавіцкай уладай. Гэтаксама і канцавая дата выбранага перыяду была вызначаная знешняй мяжой. А менавіта — распачатай напрыканцы 1920-х гадоў партыяй і ўладамі БССР кампаніяй па рашучым абмежаванні творчых свабод і ўсталяванні жорсткага кантролю на ўсіх сцэнах і ва ўсіх творчых асяродках, задзейнічаных у распаўсюджванні тэатральнай культуры і драматургіі ў беларускамоўнай версіі.

Звяртаючыся да гэтай тэмы, аўтар добра ўсведамляў, што пісаць пра лёс беларускага тэатра ў перыяд усё большага ўмацавання вертыкалі ўлады ў Беларусі — нялёгкая задача.

22 Хоць на публікацыю і былі прызначаныя адпаведныя сродкі, але слоўнік так і не быў выдадзены, а матэрыялы загінулі (*Інстытут Беларускае Культуры*, рэд. А. Цвікевіч, Мінск 1926, с. 53).

Галоўная цяжкасць заключаецца перш за ўсё ў амаль абсалютнай немагчымасці аддзяліць тэатральнае мастацтва і драматургію ад палітычнай сферы. Апісаныя тут падзеі і мастацкія акцыі, сцэнічныя праекты, ідэі ці драматургічныя планы заўсёды былі шчыльна звязаныя з ідэалогіяй.

У першыя гады пасля бальшавіцкага перавароту мноства праяваў творчай актыўнасці, узнятых дэбатаў, абвешчаных маніфестаў і мастацкіх заклікаў можна было ўспрымаць як магутную стыхію новых ідэй і шчырага рэвалюцыйнага энтузіязму. Для беларускага тэатра адкрыліся тады цалкам новыя магчымасці. Знікла некуды старая, звыклая для царызму падазронасць да беларускай мовы, знікла магутнасць «ахранкі» і цэнзуры. Гэты перыяд свабоды доўжыўся, аднак, нечувана каротка, паколькі цягам двух гадоў (ГУЛіВ быў створаны 5.01.1923) вярнулася сістэма надзвычай чуйнай, усё адно недаверлівай і гнятлівай цэнзуры, гэтым разам ідэалагічнай. Што праўда, сама беларуская мова не трапіла ў большую небяспеку, наадварот — усё яшчэ гучалі афіцыйныя заахвочванні з боку ўлады актывізаваць творчасць на нацыянальных мовах этнічна розных жыхароў СССР, але ініцыятывы ў гэтым кірунку неўзабаве пачалі прымаць інстытуцыянальны характар. Тое ж здарылася і з беларускай прафесійнай сцэнай, паколькі стварэнне тэатраў і тэатральных калектываў адбылося часткова з ініцыятывы ўлады (БДТ-1 і БДТ-2), а часткова — з грамадскай ініцыятывы энтузіястаў (Тэатральная трупа Уладзіслава Галубка), уцягнутых у беларускае сцэнічнае жыццё не толькі тэрытарыяльна, але і моўна.

Гэтая кніга з'яўляецца спробай дэталёвага аналізу і адначасова падсумавання першага дзесяцігоддзя беларускай драматургіі ды тэатра і тэматычна засяроджваецца на некалькіх істотных, на думку аўтара, мэтах. Першая з іх — даць нарыс акалічнасцей з'яўлення і дзейнасці трох беларускіх тэатральных калектываў: — БДТ-1, БДТ-2 і Тэатральнай трупы Уладзіслава Галубка. У іх лёсах адбіваюцца ўсе істотныя тэндэнцыі і мастацкія плыні — як літаратурныя, так і чыста тэатральныя, а таксама заўважная небывала дынамічная актыўнасць асобных людзей і грамады, сярод якіх панавала мэта будаўніцтва падмурка нацыянальнай свядомасці праз беларускую мову, літаратуру і мастацтва ва ўсім іх жанравым і стылістычным багацці. Больш за тое, дзейнасць трох гэтых калектываў адлюстроўвае тры асобныя шляхі мастацкіх пошукаў і розныя магчымасці развіцця. Другая мэта — спроба рэканструкцыі асобных спектакляў на падставе ацалелых крыніц, такіх як рэжысёрскія экзэмпляры тэкстаў, карэспандэнцыя і дзённікавыя запісы, кры-

тычныя водгукі ў прэсе і фотадакументацыя. Незадакументаваныя з гледзішча сцэнічнай рэалізацыі і рэцэпцыі спектаклі разглядаліся толькі як тэксты, прычым аўтар намагаўся ў такім выпадку ахарактарызаваць перадусім іх жанравы, моўны і мастацкі бакі, што можа прынамсі часткова акрэсліць іх значэнне для беларускага тэатра. Трэцюю мэту даследавання аўтару вызначыла сама гісторыя беларускага тэатра. Гэта паглыбленае апісанне часта невядомых акалічнасцей распаду беларускіх тэатральных калектываў у выніку ўзмоцненага ўмяшальніцтва партыйнай улады ў сферу мастацтва і яе гвалтоўнай ідэалагізацыі на хвалі сталінскіх чыстак і рэпрэсій у дачыненні да культурных дзеячаў. Хваля гэтая накрыла беларускі тэатр і літаратуру амаль цалкам.

Аўтар перакананы, што ўзнятыя тут тэмы могуць быць надзвычай карысным інтэрпрэтацыйным ключом для аналізу пазнейшага лёсу беларускага тэатра і нават яго сучаснай сітуацыі. Здаецца, акрэсленыя падзеі часткова тлумачаць распачаты яшчэ ў 1920-х гадах працэс страты нацыянальнай свядомасці беларускай сцэны, падуладнай перш-наперш магутнаму націску пазатэатральнай ідэалогіі і палітыкі. Сіле гэтага націску, як вядома, ніхто не мог супрацьстаяць. Пазней зацягнуты на тэатральнай сцэне гарсэт так званага сацыялістычнага рэалізму гэты працэс толькі ўзмацніў. Па аслабленні павярхоўнай стылізацыі такога кшталту не знайшлося творцаў настолькі свядомых і смелых, каб пазбегнуць нацыянальнага адчужэння і неабходнасці карыстацца мастацкімі сервітутамі маскоўскай метраполіі.

У выніку беларускі тэатр апынуўся ў цені на доўгія дзесяцігоддзі. І сёння таксама нельга сцвярджаць, што ён здолеў знайсці сваё старанна ствaранае цягам дзесяцігоддзя 1920—1930 гг. аблічча.

Менавіта ў гэтым факце аўтар хацеў бы бачыць тэматычную актуальнасць свайго апісання.

Што тычыцца існуючых крыніц, з аднаго боку, спіс беларускіх публікацый, прысвечаных гісторыі беларускага тэатра ХХ ст., даволі доўгі. З іншага — і да гэтай пары шмат важных імёнаў і фактаў паўнавартасна так і не ўпісаныя ў гісторыю. Зразумела, значная частка даследаванняў з'явілася ў савецкія часы дзякуючы Сектару тэатра Акадэміі навук БССР, на чале якога шмат гадоў стаяў Уладзімір Няфёд. Ён з'яўляецца аўтарам дзвюх манаграфій, прысвечаных дзейнасці Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы (раней БДТ-1) і Нацыянальнага акадэмічнага драматычнага тэатра імя Якуба Коласа (раней БДТ-2)[23]. Даследчык разгарнуў у іх тэзісы, сфармуляваныя ў публікацыі «Фармаванне беларускага савецкага тэатра: 1927—1941»[24]. Пасля яны былі паўтораныя ў «Гісторыі беларускага тэатра»[25] яго аўтарства (1982) і ў трохтомнай «Гісторыі беларускага тэатра (1983—1987)»[26], падрыхтаванай калектывам Сектара тэатра АН БССР, у т.л. Сяргеем Пятровічам (аўтар раздзела пра трупу Уладзіслава Галубка) і Тамарай Гаробчанка (аўтарка раздзела пра тэатральную крытыку). Раздзелы, прысвечаныя БДТ-1 і БДТ-2, напісаў Уладзімір Няфёд. Апісваючы развіццё БДТ-1, Няфёд сцвярджаў, што «творчае аблічча» калектыву сфармавалася толькі пад канец 1920-х гг., а ў большасці спектакляў дамінавала эклектыка: «Рэалістычныя прынцыпы развіцця тэатра часам перапляталіся з натуралістычна-этнаграфічнымі тэндэнцыямі, з умоўнасцю і схематызмам»[27]. Рэпертуар беларускай студыі ў Маскве даследчык палічыў «выпадковым і недастаткова прадуманым». Паводле Няфёда, Валянцін Смышляеў як рэжысёр зашмат увагі надаваў знешняму ў спектаклі, імкнуўся зрабіць у першую чаргу эфектнае відовішча; аднак Няфёд не рэканструяваў аніводнага спектакля, а свае высновы рабіў толькі на падставе меркавання пэўнай групы крытыкаў. Большую ўвагу ён звяртаў на змест п'есы, а не на мастацкія вартасці пастаноўкі. Таму беларускаму даследчыку не ўдалося прасачыць эвалюцыю БДТ-1 і БДТ-2 у 1920—1930-х гг., прадставіць рэжысёрскую канцэпцыю і паказаць значэнне «сінтэтычнага спектакля», у якім сцэнаграфія, музыка і рух гралі важную ролю. Пра залежнасць тэатральнага працэсу ад грамадска-палітычнага ладу сведчылі назвы раздзелаў: «Тэатр у перыяд аднаўлення народнай гаспадаркі. 1921—1925» і «Тэатр у перыяд пабудовы фундамента сацыялізму. 1926—1932».

Новы погляд на працэс фармавання беларускага тэатра меў шанс прадставіць трынаццаты том з серыі «Беларусы», выдадзены

23 У. Няфёд, *Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы*, Мінск 1970; У. Няфёд, *Беларускі тэатр імя Якуба Коласа*, Мінск 1976.

24 В. Нефёд, *Становление белорусского совестского театра: 1927—1941*, Минск 1965.

25 У. Няфёд, *Гісторыя беларускага тэатра*, Мінск 1982.

26 *Гісторыя беларускага тэатра ў трох тамах, т. 1: Беларускі тэатр ад вытокаў да Кастрычніка 1917 г.*, рэд. У. Няфёд, Мінск 1983; *т. 2: Тэатр савецкай эпохі*, рэд. У. Няфёд, Мінск 1985; *т. 3: Тэатр савецкай эпохі. ч.1: 1945—1961, ч.2: 1962—1984, рэд. У. Няфёд*, Мінск 1987.

27 *Гісторыя беларускага тэатра ў трох тамах, т. 2*, цыт.выш., с. 91.

Тодар Глыбоцкі (сапр. Дайлідовіч, псеўд. Алесь Дудар, 1904—1937) паэт, літаратурны крытык, перакладчык. Адзін з заснавальнікаў згуртавання «Маладняк». Рэдактар часопіса «Маладняк» (1927—1928). У 1928 г. за неапублікаваны верш «Пасеклі край наш папалам...» высланы на 3 гады ў Смаленск. Пасля вяртання актыўна ўдзельнічаў у літаратурным жыцці. Аўтар паэтычных зборнікаў «Беларусь бунтарская», «Сонечнымі сцежкамі» (абодва 1925), «Вежа» (1928) і паэмы «Слуцак» (1934). Аўтар эсэістычнага зборніка «Пра нашыя літаратурныя справы» (1928). Перакладаў на беларускую мову творы А. Пушкіна, В. Брусава, А. Блока, С. Ясеніна і Б. Пастарнака. Арыштаваны (1936) і расстраляны.

ў 2012 годзе НАН Беларусі, пад назвай «Тэатральнае мастацтва»[28]. Аднак аўтары тома, Вераніка Ярмалінская («Тэатр Уладзіслава Галубка»), Тамара Гаробчанка («Першы Беларускі дзяржаўны тэатр. 1920—1941») і Анатоль Сабалеўскі («Другі Беларускі дзяржаўны тэатр. 1921—1941»), не скарысталіся такой магчымасцю. Што праўда, гэтае выданне ўжо не мае ідэалагічных фармулёвак, і, разам з тым, былі прыкладзеныя намаганні для таго, каб паказаць сапраўдны лёс тэатра. Але збольшага выданне паўтарала факты і тэзісы, змешчаныя ў другім томе «Гісторыі беларускага тэатра» (1985).

Варта падкрэсліць, што ў 1980—1990-х у беларускай прэсе і навуковых выданнях з'явіўся шэраг матэрыялаў, прысвечаных дзейнасці БДТ-2, аўтарства Яраслава Громава, Дзіяны Стэльмах і Уладзіміра Мальцава[29]. Абапіраючыся на архіўныя матэрыялы і прэсу, вышэйзгаданыя даследчыкі ўзнавілі факты, звязаныя з перыядам дзейнасці Беларускай студыі ў Маскве, а таксама зрабілі спробу рэканструкцыі некалькіх інсцэнізацый гэтага калектыву. Перыяд 1920—1930 мож-

28 *Беларусы, т. 13. Тэатральнае мастацтва*, [у:] рэд. Вераніка Ярмалінская і інш., Мінск 2012.

29 Я. Громов, *Из истории белорусской драматической студии в Москве*, «Вопросы культуры и искусства Белоруссии», Минск 1982, с. 97-98; Д. Стэльмах, *Так пачынаўся тэатр*, «Тэатральны Мінск», 1982, № 6, с. 39-41; В. Мальцев, *От студии к театру: второй Белорусский государственный театр в 1920-е годы.* Автореферат. Минск 1993; У. Мальцаў, *Так пачынаўся новы жанр*, «Мастацтва» 1993, № 6, с. 23-24; У. Мальцаў, *Беларускі тэатр і яго ныя гісторыкі*, «Мастацтва» 1996, № 10, с. 10-11; У. Мальцаў, *Страсці на шляху да цудоўнага жыцця*, «Мастацтва» 1996, № 10, с. 3; В. Мальцев, *Основные эстатические тенденции в белорусском театре 1920-х годов, [у:] Беларусь у ХХ стагодзі*, выпуск 2, с. 242-251; В. Мальцев, *Русский авангард и формирование национальных традиций. (Сценография белорусских театров 1920-х годов), [у:] Авангард и театр 1910—1920-х годов,* Москва 2008, с. 221-279.

Міхась Зарэцкі (сапр. Касянкоў, 1901—1937) празаік, драматург, перакладчык, крытык. Член згуртаванняў «Маладняк» і «Полымя». Адзін з ініцыятараў тэатральнай дыскусіі ў лістападзе 1928. Арыштаваны (1936) і расстраляны.

на падзяліць на два этапы: 1920—1928 гг. і 1929—1930 гг. Падзеяй, якая затрымала эксперыменты і распачатыя гэтымі трыма тэатральнымі калектывамі пошукі, а таксама негатыўна паўплывала на далейшае развіццё беларускага тэатра, была тэатральная дыскусія (1927—1928). Яна вялася на старонках прэсы і закранала перш за ўсё развіццё беларускага тэатра і драматургіі. Яе ўдзельнікі — Тодар Глыбоцкі, Зміцер Жылуновіч, Міхась Зарэцкі — узнялі важнае пытанне: ці трэба аўтаматычна капіяваць узоры сучаснай рэвалюцыйнай рускай драматургіі, ці ўсё ж варта падтрымліваць развіццё самабытнай нацыянальнай п'есы, якая б адлюстроўвала мінулае і сучаснае беларускага народа, фармавала яго свядомасць. Падсумаваннем гэтай дыскусіі сталі два распараджэнні ЦК КП(б)Б: «Аб беларускай літаратурна-мастацкай і тэатральнай крытыцы» (26.05.1928) і «Аб выніках тэатральнай дыскусіі» (17.12.1928)[30]. Яны сцвярджалі, што ў нацыянальна-культурных пытаннях партыя будзе прытрымлівацца прынцыпу: «культура павінна быць нацыянальнай па форме і пралетарскай па змесце».

Ад тэатраў патрабавалі, каб яны «пазбываліся элементаў дробнабуржуазнага дэкадэнцва і місцыцызму», уключаліся ў працэс пабудовы сацыялізму і адмаўляліся ад нацыянальнага рэпертуару. А Тодар Глыбоцкі і Зміцер Жылуновіч былі названыя «нацдэмамі», якія маюць намер адарваць беларускую культуру ад культур іншых народаў СССР, у першую чаргу ад рускай. Тэатральную крытыку заклікалі слухаць меркаванні працоўнага класа, які нясе з сабой «новыя густы і высокія запатрабаванні». У гэты час адбываліся фундаментальныя змены ў структуры публікі — месца інтэлектуальнага і чулага да мастацтва гледача займаў рабочы, які аддаваў перавагу забавам, аперэтцы або цырку. Для заахвочвання і прыцягнення ў тэатр новага гледача выкарыстоўваліся самыя розныя спосабы[31]. У выніку «прыцягнутыя» складалі 90%. Гэтая

30 *Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік дакументаў і матэрыялаў у 2 т., т. 1: 1917—1941*, Мінск 1976, с. 130–132.

31 Спосабы прыцягнення ў тэатр новага гледача былі далучаныя да распараджэння сакратарыята ЦК КП(б)Б (18.08.1927) «Задачы партыі ў галіне

сістэма, з аднаго боку, спрычынілася да запаўнення залі, і з іншага — дазволіла маніпуляваць культурнымі ўстановамі.

Трэба падкрэсліць, што паняцце «нацдэм» за дзесяцігоддзе перажыло значную эвалюцыю. Спачатку яго ўжывалі для азначэння прадстаўнікоў інтэлігенцыі і прыхільнікаў беларусізацыі. У сярэдзіне 1920-х гг. яно значыла стаўленне нацыянальных інтарэсаў над класавымі, а пад канец дзесяцігоддзя было сінонімам «ворага народа», «беларускага шавініста», «ідэолага капіталізму», «змагара супраць савецкай сістэмы». Нацыянальных дэмакратаў абвінавачвалі ў тым, што яны прагнуць адарваць Беларусь ад СССР, увесці капіталізм і скіраваць краіну на заходні шлях развіцця. У 1930 годзе супраць «нацдэмаў» быў сфабрыкаваны працэс, які абвінавачваў іх ва ўдзеле ў Саюзе вызвалення Беларусі і спрычыніўся да таго, што значная частка членаў дзяржаўнага партыйнага апарату, навуковых працаўнікоў, дзеячаў літаратуры і мастацтва былі арыштаваныя, шмат хто з іх — расстраляны. У 1937—1938 гг. пракацілася другая хваля арыштаў і расправаў [32].

Варта адзначыць, што гэтая кніга прысвечаная выключна беларускаму тэатру ў моўным сэнсе і беларускай драматургічнай творчасці ў сэнсе жанравым. Аўтар усведамляе, што гэта прынцыпова абмяжоўвае поле бачання і стварае магчымасць абмінуць іншыя тэатральныя з'явы і традыцыі, такія як польскі тэатр, прысутны ў Беларусі цягам стагоддзяў, габрэйскі тэатр, які паўстаў на хвалі эмансіпацыі і культурнай асіміляцыі гэтай супольнасці, а таксама да гэтага часу дзейны на нашай тэрыторыі рускамоўны тэатр. Усе гэтыя сцэнічныя кірункі ў значнай ступені суіснавалі і ўзаемаўплывалі, таму вылучэнне толькі беларускай традыцыі можа падавацца ў пэўнай ступені дыскусійным ходам. Аднак справа тут перш за ўсё ў магчымасці стварэння поўнай і шматмернай манаграфіі менавіта гэтага кірунку, паколькі ў ранейшай літаратуры па гэтым прадмеце ён не быў яшчэ ані падрабязна даследаваны, ані аб'ектыўна, шматаспектна прааналізаваны, што, з пункту гледжання ўсё яшчэ датклівага зместу і разыходжання ацэнак, — задача выключна складаная.

тэатральнай палітыкі», «Бальшавік Беларусі» 1928, № 1, с. 66-68.

32 Рэпрэсіі ў Беларусі пачаліся адразу пасля рэвалюцыі 1917 г. У перыяд 1917—1929 гг. палітычны пераслед закрануў каля 10 тысяч беларускіх грамадзян (*Матэрыялы па гісторыі Беларусі,* Мінск 1998, с. 157).

Нельга таксама забыць пра трагічныя лёсы шматлікіх згаданых тут асоб і драматычныя ў сваёй сутнасці падзеі, дынаміка якіх паскорылася з таго моманту, як тэатр канчаткова трапіў у абцугі бязлітаснай палітыкі. У сувязі з гэтым аўтар хацеў бы прысвяціць сваю кнігу ўсім тым аўтарам і энтузіястам беларускага культурнага Адраджэння, якія праз сваю дзейнасць страцілі жыццё, а таксама тым, хто на доўгія дзесяцігоддзі застаўся безыменнай, няшчаснай ахвярай часоў тэрору і рэпрэсій.

Фактычная аснова гэтай кнігі — крыніцы рознага кшталту. Сярод іх не толькі тэксты п'ес, рэжысёрскія экзэмпляры, артыкулы, рэцэнзіі, зацемкі, нататкі і фотаздымкі спектакляў, але таксама ўрадавыя дакументы, справаздачы сведкаў культурных падзей ці нашчадкаў ахвяр тэрору. Дзякуючы пошукам, праведзеным у архівах і тэатральных установах сучаснай Беларусі (Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь, Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва, Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь і Гасцёўня Уладзіслава Галубка, Архіў аддзялення тэатра Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Рэспублікі Беларусь, Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці) і Расіі (Расійскі дзяржаўны архіў літаратуры і мастацтва), аўтар змог адшукаць і выкарыстаць шматлікія не вядомыя раней і ніколі не згадваныя сведчанні і дакументы. Доступ да некаторых крыніц часта быў ускладнены. Спасылаючыся на крыніцы, аўтар захоўвае арыгінальныя азначэнні асобных аддзелаў (ф. — фонд), папак (воп. — вопіс) і дакументаў (адз.зах. — адзінка захоўвання), выкарыстаныя ў згаданых вышэй архівах для каталагізацыі матэрыялаў. Працу ўскладняў кепскі стан некаторых матэрыялаў або іх некаталагізаванасць. Трэба памятаць, што частка матэрыялаў была страчана падчас Вялікай Айчыннай вайны, частка — падчас пераездаў ці праз нядбайнае стаўленне супрацоўнікаў, частка трапіла ў архіў цэнзуры, а пэўная частка была знішчаная ў 1930-х гг. падчас змагання з «нацдэмаўшчынай».

Падчас збору матэрыялаў аўтар вывучыў большасць апублікаваных у беларускай прэсе пачатку XX стагоддзя артыкулаў, рэцэнзій, зацемак і нататак на тэмы БДТ-1, БДТ-2 і Трупы Уладзіслава Галубка[33]. Значную частку крыніц складаюць беларускамоўныя публікацыі

33 Частка бібліяграфічных матэрыялаў з'явілася ў публікацыях: *Беларускі перыядычны друк: 1917—1927,* Мінск 1929; Н. Ватацы, *Беларуская савецкая драматургія. Бібліяграфія,* Мінск 1966; *Летапіс часопісных артыкулаў (1928—1933),* Мінск 1992.

ў сродках масавай інфармацыі, аўтары якіх карысталіся творчымі псеўданімамі ці ініцыяламі. У некаторых выпадках удалося знайсці сапраўднае імя аўтара, і тады ў спасылках падаецца і прозвішча, і псеўданім. У сітуацыях, калі высветліць сапраўдныя прозвішчы не было магчымасці, захаваныя толькі псеўданімы ці ініцыялы. Адсутнасць некаторых праграмак да спектакляў зрабіла немагчымым вызначыць прозвішчы занятых у гэтых спектаклях акцёраў.

Аўтар вельмі ўдзячны ўсім, хто дапамог яму падчас пошукаў. Словы асаблівай падзякі ён скіроўвае ў адрас Тамары Гаробчанка, Ганны Запартыка і Марыны Тэзінай. Сярод гэтых людзей аўтар хацеў бы асобна ўзгадаць прафесара Яна Казьбяла, які натхняў яго, стварыў магчымасць развіцця, вельмі дапамог і падтрымаў падчас напісання кнігі.

Адмыслова для беларускага выдання аўтар дапоўніў першапачатковы тэкст і пашырыў бібліяграфічны матэрыял.

Скарачэнні, выкарыстаныя ў працы:

ААТМ ІМЭФНАНБ – Архіў аддзела тэатральнага мастацтва Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі

БДАМЛіМ – Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва

ДАВВ – Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці

РДАЛІ – Расійскі дзяржаўны архіў літаратуры і мастацтва, Масква

БАНТ – Беларускі акадэмічны нацыянальны тэатр

ТПБМ – Таварыства працаўнікоў беларускага мастацтва (Белрабис)

БДТ – Беларускі дзяржаўны тэатр, Мінск

ЦВК – Цэнтральны Выканаўчы Камітэт КП(б)Б

ГКПА – Галоўны камітэт палітычнай асветы (Галоўпалітасвета)

ГУЛіВ – Галоўнае ўпраўленне па справах літаратуры і выдавецтваў (Галоўліт)

ГПУ — Галоўнае палітычнае ўпраўленне

ІБК — Інстытут беларускай культуры (Інбелкульт)

НКА — Народны камісарыят асветы БССР

ЛКСМБ — Ленінскі Камуністычны Саюз Моладзі Беларусі

НАРБ — Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь, Мінск

Раздзел I

Беларускі першы дзяржаўны тэатр

На пачатку 1920-х гадоў Мінск[34] стаў цэнтрам кансалідацыі беларускага народа і адраджэння нацыянальнай культуры. Адкрыццё ў Мінску БДТ 14 жніўня 1920 года (з 1926 г. — БДТ-1; далей па тэксце БДТ-1) было знакавай падзеяй у гісторыі беларускай культуры. З гэтага моманту пачаў складвацца беларускі прафесійны тэатр. Падчас урачыстай цырымоніі адкрыцця намеснік камісара НКА Марыя Фрумкіна ў сваім выступе падкрэсліла, што новы тэатр будзе выконваць некалькі функцый: адукацыйную (стане кузняй кадраў для наваствораных тэатральных калектываў), арганізацыйную (будзе месцам сустрэч інтэлігенцыі, рабочых, сялян і салдат Чырвонай Арміі) і выхаваўчую. «У цяжкія часы, калі цела зморыць цяжкая, нечалавечая праца, а душу ахопіць чорная роспач, тэатр будзе вытокам новай веры, сілы і перамогі»[35], — сцвярджала Фрумкіна. У той дзень публіцы паказалі тры сцэнічныя абразкі: «Рысь» (паводле апавядання «У зімовы вечар» Элізы Ажэшкі, пер. Вацлаў Ластоўскі) па-беларуску, «Людзі» Шолам-Алейхема на ідыш (трупа «UnzerWinkl») і «Вяселле» Антона Чэхава па-руску. Гэта павінна было сімвалізаваць адзінства трох народаў, што жывуць у Беларусі: беларускага, габрэйскага і рускага. «Гэта вельмі важны і каштоўны для беларусаў гістарычны момант. Гэта пачатак адраджэння беларускай культуры»[36], — пісала неўзабаве пасля адкрыцця БДТ-1 газета «Савецкая Беларусь».

34 Згодна з перапісам насельніцтва (1922 г.) у Мінску пражывала 102 375 чалавек: 34% — беларусы, 47% — габрэі, 9% — рускія, 5,5% — палякі і 4% — літоўцы, латышы, украінцы, татары і немцы. У параўнанні з перапісам 1897 г. значна павялічылася колькасць беларусаў, а паменшылася — рускіх і палякаў. Тады беларусы складалі 9%, рускія — 25%, а палякі — 11,5% (Результаты переписи в Минске, «Звязда» 18.01.1923, № 14, с. 3).

35 Да-і, *Адчыненьне Беларускага дзяржаўнага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 19.09.1920. № 28, с. 4.

36 Зарэм, *Адраджэньне беларускай культуры*, «Савецкая Беларусь» 24.11.1920. № 68, с. 3-4.

Цягам дзесяцігоддзя мастацкае кіраўніцтва БДТ-1 ажыццяўлялі паслядоўна Фларыян Ждановіч (1920—1921), Еўсцігней Міровіч (1921—1925, 1927—1931) і Мікалай Папоў (1925—1926). У сваю чаргу абавязкі дырэктара выконвалі: Алесь Ляжневіч (1921—15.10.1922), Міхась Гурскі (16.10.1922–11.06.1926), Язэп Дыла (12.06.1926—11.12.1927) і Вячаслаў Селях[37] (12.12.1927—1930).

Вартая згадкі таксама колькасць пастаўленых спектакляў: у сезоне 1920/21 — 11 спектакляў (7 беларускіх п'ес, 3 польскія, 1 руская); у 1921/22 — 17 (11 беларускіх, 3 украінскія, 2 польскія, 1 англійская); у 1922/23 — 10 (6 беларускіх, 1 польская, 2 французскія, 1 руская); у 1923/24 — 7 (5 беларускіх, 1 руская, 1 французская); у 1924/25 — 5 (2 беларускія, 2 рускія, 1 польская); у 1925/26 — 7 (3 французскія, 2 беларускія, 1 руская, 1 іспанская); у 1925/26 — 11 (6 беларускіх, 2 нямецкія, 1 руская, 1 французская, 1 украінская); у 1927/28 — 1 (руская); у 1928/29 — 5 (3 беларускія, 2 рускія); у 1929/30 — 4 (2 беларускія, 2 рускія); у 1930/31 — 3 (2 рускія, 1 італьянская). БДТ-1 быў створаны на базе ТБДіК-1, мастацкім кіраўніком якога быў Фларыян Ждановіч. Пасля заканчэння тэатральнай школы ў Варшаве (1902) цягам некалькіх гадоў Ждановіч працаваў з польскімі калектывамі. Затым вярнуўся ў Мінск (1907), дзе пачаў планаваць стварэнне беларускага тэатральнага калектыву. Планы гэтыя ўдалося ажыццявіць толькі ў красавіку 1917 г., калі паўстала ТБДіК-1.

Беларускі калектыў працаваў у вельмі цяжкіх умовах. Маючы доступ да сцэны толькі два дні на тыдзень, ён не мог рэалізаваць свае амбіцыі. Часта даводзілася выступаць у мінскіх клубах і на месцах вытворчасці, а пасля ездзіць на гастролі — спачатку ў навакольныя вёскі і мястэчкі, потым у такія гарады, як, напрыклад, Віцебск, Полацк, Бабруйск і Орша. Паводле аднаго з крытыкаў, такі досвед меў свой пазітыўны ўплыў, таму што НКА прыняў слушнае рашэнне аб перанясенні калектыву з гарадскіх «пенатаў» на вясковую глебу, паколькі толькі там, у вёсцы, у непасрэдным кантакце з сялянствам малады тэатр набярэцца сіл і пасталее, апраўдае чаканні як уладаў, так і публікі[38]. Звычайна кожны выступ складаўся з 2-х

37 Вячаслаў Селях (сапр. Селях-Качанскі, 1885—1976) — тэатральны дзеяч і саліст оперы. Выпускнік настаўніцкай семінарыі (1905, Маладзечна) і кансерваторыі (1915, Санкт-Пецярбург). Саліст Марыінскага тэатра (1915—1924). Кіраўнік музычнай секцыі ІБК (1924—1928). Выкладчык спеваў у музычным тэхнікуме (1924—1927). Паставіў «Русалку» Аляксандра Даргамыжскага (14.05.1927, БДТ-1), выконваў у спектаклі адну з роляў. У 1944 г. эміграваў і папулярызаваў беларускую музыку — спачатку ў Берліне, пасля ў Злучаных Штатах. Пісаў музыку да вершаў беларускіх аўтараў, у т.л. Я. Купалы, К. Буйло і Ц. Гартнага.

38 Янка С. [Янка Святла], *Тэатральная праца па паветах*, «Савецкая Беларусь» 17.03.1921, № 59, с. 2.

частак: сцэнічнага абразка і канцэрта, падчас якога акцёры чыталі вершы беларускіх паэтаў, спявалі песні і танчылі беларускія народныя танцы. Такім чынам працягвалася распачатая Ігнатам Буйніцкім традыцыя. У рэцэнзіях зазначалася, што ў гэтых песнях кожны беларус мог пачуць блізкія сэрцу мелодыі кахання, смутку, бяды і радасці[1]. Тулянні БДТ-1 па беларускай правінцыі скончыліся толькі 24 сакавіка 1922 года, калі калектыў атрымаў у распараджэнне ўвесь будынак гарадскога тэатра[2]. Троху пазней тэатр працягваў выезды з мэтай пашырэння палітыкі беларусізацыі на навадалучаных да Беларусі тэрыторый (Магілёў, Гомель). У сваю чаргу выезды БДТ-1 у 1927—1929 гг. павінны былі служыць аслабленню і ў выніку разрыву сувязі з беларускай інтэлігенцыяй.

Пераважная частка рэпертуару ў сезоне 1920/21 складалася са спектакляў, пастаўленых ужо ТБДіК-1 Фларыянам Ждановічам. У значнай ступені спасылаючыся на закладзеную Буйніцкім традыцыю, гэты рэжысёр выкарыстоўваў у прадстаўленнях музыку, танцы і народныя песні. Ждановіч імкнуўся паказаць на сцэне «сапраўднае жыццё», адначасова падкрэсліваючы камічныя і сатырычныя сітуацыі. Ён патрабаваў, каб мастак Канстанцін Елісееў натуралістычным, троху ідэалізаваным чынам прадстаўляў рэаліі тагачаснай беларускай вёскі. Пастаноўку аднаго са спектакляў, «На дне» Максіма Горкага (29.09.1920), ён даверыў найбольш дасведчанаму акцёру — Канстанціну Саннікаву. На жаль, пастаноўка правалілася, таму што акцёры пад яго кіраўніцтвам не былі ў стане справіцца са складанасцямі сваіх роляў. Даволі хутка пачаў давацца ў знакі выразны недахоп прафесіяналізму акцёраў. Толькі нямногія з іх (у т.л. Генрых Грыгоніс, Лідзія Ржэцкая, Антук Крыніца (сапр. Антон Ждановіч), Кацярына Міронава, Лідзія Навахацкая, Леацына Скржэндзіеўская і Усевалад Былінскі) мелі прафесійны досвед, здабыты падчас выступаў у рускіх, польскіх ці ўкраінскіх тэатральных трупах або антрэпрызах. Рэшта калектыву грашыла аматаршчынай. Сітуацыя пагоршылася яшчэ больш, калі на пачатку другога сезона група найлепшых акцёраў з'ехала ў беларускую студыю ў Маскву.

Акрамя гэтага, высветлілася, што не ўсе ўдзельнікі калектыву на адпаведным узроўні валодаюць беларускай мовай. Напрыклад, пасля спектакляў «Рысь» і «Міхалка» адзін з крытыкаў рабіў тру-

[1] С. Т., *Дзяржаўны тэатр на Ігуменшчыне*, «Савецкая Беларусь» 17.03.1921, № 59, с. 3.

[2] НАРБ, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 90, с. 19.

Антон Ждановіч (1898 — 1937)
беларускі акцёр. Удзельнік стварэння Першага беларускага таварыства драмы і камедыі, яго вядучы акцёр. Брат Ф. П. Ждановіча. З 1918 у Беларускім савецкім тэатры, з 1920 у БДТ-1. Сярод лепшых роляў: Лявон, Сцяпан Крыніцкі («Раскіданае гняздо», «Паўлінка» Я. Купалы), Сымон Мікула, Паўлюк («Рысь», «Хам» Э. Ажэшкі), Ваявода, Красінскі («Каваль-ваявода», «Кастусь Каліноўскі» Е. Міровіча), Бжазіцкі («Над Нёманам» М. Грамыкі), Разанаў, Кульмскі («Крывая аблона», «Вір» Я. Рамановіча), Лыняеў («Ваўкі і авечкі» А. Астроўскага), Міронаў («Капітанская дачка» паводле А. Пушкіна). У 1937 арыштаваны і расстраляны. Рэабілітаваны ў 1958.

пе заўвагу з нагоды вельмі слабога акцёрскага выканання, у прыватнасці зазначыўшы, што акцёры на сцэне пачуваюць сябе вельмі няўпэўнена, не могуць прафесійна пераўвасобіцца ў ролю. Рэцэнзент сцвярджаў, што спектакль павінен быць мастацтвам, а не забавай, і прагнуў больш сэрца, больш акцёрскага майстэрства і магіі[3]. Аднак часам, напрыклад на спектаклі «Ганка», даходзіла нават да таго, што акцёр пачынаў блытацца ў сваіх рэпліках і гаварыць нейкай дзіўнай гаворкай, трасянкай з рускай і беларускай моў, што, па справядлівым меркаванні крытыкі, было недапушчальна як у дачыненні да беларускай культуры, так і ў дачыненні да гледача. На думку ўзрушанага крытыка, калі б акцёры бегла валодалі роднай мовай, нават пры адсутнасці адпаведнага слова яны маглі б дапамагчы сабе дыялектам: «На жаль, для іх гэта невыканальна, паколькі ані ў сям'і, ані міжсобку яны амаль не размаўляюць па-беларуску, а таму не могуць думаць на гэтай мове. Наведвальнікі тэатра, якія чуюць са сцэны такую мову, атрымаюць памылковае меркаванне пра беларускую культуру»[4].

Гэтая праблема заставалася актуальнай яшчэ цягам некалькіх гадоў. Напрыклад, Зміцер Жылуновіч, пішучы пра слабую якасць некаторых перакладаў, закранаў таксама пытанне кепскага вымаўлення акцёраў[5]. Жылуновіч раіў ім азнаёміцца з нормамі беларускай мовы, прапанаванымі Язэпам Лёсікам. «Справа датыкаецца

[3] П., *Беларускі спэктакль*, «Савецкая Беларусь» 15.06.1921, № 129, с. 3.

[4] Я. Святляк [Іван Гаеўскі], *Аб мове тэатру*, «Савецкая Беларусь» 31.08.1921, № 192, с. 3.

[5] Аўтар падкрэсліваў, што акцёры робяць грубыя памылкі ў вымаўленні, напрыклад замест «л» вымаўляюць «*л'*», а замест «дз» — «дц».

Дзяржаўнага Тэатру, сцэны, месца, з якога павінна падносіць чыстую, беспапрочную мову слухачом. У тэатры, як нідзе, усвойнасьць мовы адыгрывае значную ролю. Вось чаму дасканалае знаньне мовы кожным артыстам павінна быць асноўным вымаганьнем з боку дырэкцыі. Нельга на гэта глядзець скрозь пальцы і, сышоўшы са сцэны, забываць, што яна вымушае»[6], — сцвярджаў Жылуновіч.

Беручы ўсё гэта пад увагу, напрыканцы першага сезона БДТ-1 паэт Янка Святляк прапаноўваў Акадэмічнаму цэнтру стварыць спрыяльныя ўмовы для сістэматычнай і рэгулярнай працы калектыву над спектаклямі і ўласным інтэлектуальным развіццём. На старонках «Савецкай Беларусі» літаратар апісваў місію БДТ-1, што заключалася ў стварэнні ўласнага, адметнага вобраза, які за непрацяглую гісторыю беларускі тэатр яшчэ не паспеў займець[7]. Аднак Фларыян Ждановіч разумеў, што гэта не так проста. Маладому калектыву не стае адпаведнай адукацыі і сцэнічнага досведу, і, акрамя гэтага, тэатр мае моцна абмежаваныя магчымасці ва ўсіх сферах. Існавала таксама праблема з укладаннем адпаведнага рэпертуару. Чытаючы тэатральныя рэцэнзіі гэтага перыяду, можна лёгка прыйсці да высновы, што рэжысёр не заўсёды здольны правільна расчытаць ідэю драматурга і, адпаведна, правесці акцёраў верным шляхам і надаць спектаклю патрэбную форму. На пачатку другога сезона Ждановіч адмовіўся ад сваёй пасады[8] і вярнуўся да акцёрскай прафесіі, хоць час ад часу і вяртаўся да рэжысуры.

Другім мастацкім кіраўніком БДТ-1 стаў акцёр, рэжысёр і драматург Еўсцігней Міровіч[9]. У Беларусь з Петраграда ён прыехаў у 1919 годзе на гастролі з калектывам «Інтымнага тэатра» і праз

6 З. Жылуновіч, *Аб мове ў Беларускім Дзяржаўным Тэатры*, «Савецкая Беларусь» 11.11.1926, № 256, с. 5.

7 Я. Святляк [Іван Гаеўскі], *Яшчэ аб справе тэатральнай*, «Савецкая Беларусь» 28.06.1921, № 138, с. 3.

8 На прыняцце рашэння аб адмове ад пасады паўплывала таксама хвароба акцёра.

9 Еўсцігней Міровіч (сапр. Дунаеў, 1878—1952) — акцёр, рэжысёр і драматург. Нарадзіўся ў Пецярбургу, але яго бацькі паходзяць з мястэчка Рэжыца ў Віцебскай губерні — адсюль яго зацікаўленне беларускай гісторыяй і культурай. У 1921—1931, 1941—1945 гг. — мастацкі кіраўнік і рэжысёр БДТ-1, 1932—1935 гг.- мастацкі кіраўнікі Тэатра рабочай моладзі (Гомель), 1937—1941 гг. — мастацкі кіраўнік Тэатра юнага гледача (Мінск), 1945—1952 — дэкан акцёрскага факультэта Беларускага дзяржаўнага тэатральнага інстытута (Мінск). У 1938—1941 гг. — кіраўнік наваствоpанай Акцёрскай школы (Мінск).

Язэп Лёсік (1883—1940)

філолаг, пісьменнік, настаўнік і палітык. Выпускнік настаўніцкай семінарыі (1899, Маладзечна), з 1921 г. універсітэцкі выкладчык (Мінск). Член ІБК (1922—1928) і Акадэміі навук Беларусі (1929—1930). Арыштаваны (1930—1934, 1938—1940). Аўтар шматлікіх прац па мовазнаўстве, гісторыі і нацыянальным адраджэнні Беларусі.

два гады атрымаў прапанову кіраваць беларускім тэатрам. Яго тэатральная кар’ера пачалася яшчэ ў гімназіі, дзе ён заснаваў вучнёўскую тэатральную трупу. Пазней Міровіч уступіў у літаратурны гурток аматараў драматургічнага мастацтва імя Ф. Волкава, дзе спазнаваў таямніцы акцёрскага майстэрства. Дэбютаваў на сцэне Адміралцейскага тэатра як акцёр (1900), потым стаў членам трупы Александрынскага тэатра (1906), атрымаўшы такім чынам магчымасць акцёрскага самаўдасканалення пад прафесійным доглядам трох вядучых майстроў гэтага калектыву: Уладзіміра Давыдава, Канстанціна Варламава і Варвары Стрэльскай. З часам ён пачаў браць урокі рэжысуры ў Юрыя Азароўскага і Канстанціна Марджанава. Тэатральным рэжысёрам Міровіч пачаў служыць у Летнім тэатры (Стрэльна), Драматычным тэатры (Араніенбаўм) і Ліцейным тэатры (Санкт-Пецярбург). А як драматург дэбютаваў п’есай «Апекуны» (1904). Найбольшы розгалас у дарэвалюцыйны час атрымалі тры яго п’есы: «Графіня Эльвіра» («Графиня Эльвира», 1910), «Тэатр купца Епішкіна» («Театр купца Епишкина», 1914) і «Вова прыстасаваўся» («Вова приспособился», 1915). Як заўважае даследчык творчасці Міровіча Сяргей Пятровіч, у архівах знаходзіцца каля сарака невядомых сцэнічных твораў дарэвалюцыйнага перыяду[10]. У сваіх п’есах Еўсцігней Міровіч крытыкаваў бюракратызм чыноўнікаў царскай Расіі, кпіў з цынічнага лісліўства і прагі ўзбагачэння любой цаной.

У БДТ-1 Міровіч дэбютаваў з п’есай «На дне» Максіма Горкага. Акцёры ўжо ведалі тэкст твора, а за ўзор была ўзятая славутая мхатаўская пастаноўка Канстанціна Станіслаўскага і Уладзіміра Неміровіча-Данчанкі (18.12.1902). Як і год таму, спектакль праваліўся, паколькі большасць акцёраў была абсалютна непадрыхтаваная да выканання настолькі складанага задання. У сувязі з гэтым Міровіч неадкладна вырашыў распачаць заняткі для павышэння прафесійнага ўзроўню артыстаў. Аднак спачатку ён прывёў у калектыў найбольш дасведчаных у сваёй прафесіі ак-

10 С. Пятровіч, *БДТ-1*, [у:] *Еўсцігней Міровіч*, Мінск 1978.

цёраў і развітаўся са слабымі выканаўцамі. Дзякуючы намаганням Міровіча ў склад БДТ-1 увайшлі: у 1922 г. — Уладзімір Крыловіч, Барыс Платоноў, Яўген Рамановіч, Эдуард Шапко, Вера Пола, у 1923 г. — Вольга Галіна, Уладзімір Гаратаў, у 1924 г. — Уладзімір Уладамірскі, Ларыса Ярмоліна, Сцяпан Мышко, у 1925 г. — Язэп Валодзька і Міхаіл Зорын. У выніку трупа з 25 чалавек (1922)[11] расшырылася да 44 (1930)[12].

Міровіч распачаў цыкл спецыяльных заняткаў, на якіх выкладаў гісторыю еўрапейскага і рускага тэатра, распавядаў пра найлепшых акцёраў рускай тэатральнай сцэны і яе дасягненні. На рэпетыцыях ён імкнуўся індывідуальна падкрэсліць моцныя бакі артыста, што магло пашырыць дыяпазон яго творчых магчымасцей[13]. Таксама Міровіч патрабаваў, каб па-за заняткамі і рэпетыцыямі ў тэатры акцёры працавалі над сабой індывідуальна — не толькі ўважна назіралі за навакольным асяроддзем і вывучалі дэталі, неабходныя для стварэння канкрэтнага вобраза, але таксама паглыблялі свае веды пра кіно, жывапіс і музыку, узбагачаючы тым самым свой інтэлектуальны ўзровень. «Майстэрства павінна грунтавацца і ўмацоўвацца на няспыннай настойлівай працы. Памятайце, што ад артыста ў тэатры патрабуецца пяць працэнтаў таленту і дзевяноста пяць старання»[14], — любіў паўтараць рэжысёр. Паводле ўспамінаў акцёраў, Міровіч на пачатку сваёй працы ў тэатры быў вельмі патрабавальны[15]. Ён пастанавіў, што рэпетыцыі будуць адбывацца штодзённа, а акцёры абавязаныя ўдзельнічаць у іх незалежна ад таго, ці занятыя яны ў дадзеным спектаклі, ці не. Акрамя гэтага, ён абавязаў усіх размаўляць паміж сабой выключна па-беларуску. З часам усё гэта пачало прыносіць чаканыя вынікі.

Міровіч дакладна разумеў, што прафесійны ўзровень акцёраў нельга павысіць за кароткі прамежак часу. Таму на пачатку 1923 г. ён звярнуўся ў НКА з прапановай стварэння пры тэатры студыі, якая павінна была даць акцёрам сістэматычную і грунтоўную адукацыю. Гэтую прапанову падтрымаў НКА, а прэса (у прыватнасці «Савецкая Беларусь») адзначыла, што зачараваная магіяй тэатра моладзь патрабуе адпаведнай школы, каб атрымаць шырокія веды: абмяжоўваючыся толькі ўдзелам у спектаклях, яна не зробіць ані кроку наперад — толькі прафесійныя акцёры могуць спрычыніцца да адраджэння беларускага тэатра і яго росквіту[16]. Такая студыя насамрэч з'явілася на пачатку сезона 1923/24 і дзейнічала на працягу двух гадоў. Яе дзейнасцю апекавалася спецыяльна скліканая дырэкцыя, якая распрацавала план і праграму навучання. У яе склад увайшло пяць асоб: Еўсцігней Міровіч, Змітрок Бядуля, Язэп Дыла ды акцёры Яўген Рамановіч і Уладзімір Крыловіч. У сваю чаргу ў 1925 г. пры падтрымцы Міровіча былі арганізаваныя адмысловыя майстар-класы, мэтай якіх было выявіць сярод акцёраў рэжысёрскія таленты. У занятках бралі ўдзел пятнаццаць чалавек, а сямёра найбольш здольных (Уладзімір Крыловіч, Барыс Дольскі, Уладзімір Уладамірскі, Міхаіл Зораў, Барыс Платонаў, Мікалай Ільінскі і Глеб Глебаў) былі прызначаныя Міровічам працаваць з асобнымі спектаклямі. Найвыразнейшыя здольнасці паказваў Уладзімір Крыловіч, які атрымаў заданне «апекавацца» ажна васьмю спектаклямі[17]. Крыху пазней, 10 снежня 1926 г., дырэкцыя БДТ-1 абвесціла стварэнне «лабараторнай групы»[18], якая будзе рыхтаваць эксперыментальныя спектаклі. Аднак з прычыны змены кіраўніцтва гэты план рэалізаваць не ўдалося.

Дзякуючы намаганням Міровіча распачала сваю дзейнасць Мастацкая рада (вясна 1923), у склад якой, акрамя яго самога, увайшлі: Алесь Некрашэвіч, Язэп Дыла, Часлаў Родзевіч, Змітрок Бядуля, а таксама акцёры Фларыян Ждановіч, Генрых Грыгоніс, Антук Крыніца, Лідзія Ржэцкая і Уладзімір Крыловіч. Працава-

11 Акрамя артыстаў драмы, у склад БДТ-1 уваходзілі: хор — 18 чалавек, балет — 8 і аркестр — 15.

12 Усе акцёры былі падзелены на шэсць катэгорый. Да першай належалі У. Крыловіч, У. Уладамірскі, Г. Грыгоніс і К. Мацалевіч, да другой — М. Зораў, Л. Ржэцкая, В. Галіна і А. Крыніца, да трэцяй — Б. Платонаў, К. Міронава, К. Грамыка і С. Мышко, да чацвёртай — 11 чалавек, да пятай — 7, да шостай — 14. Варта адзначыць, што ў 1926 г. катэгорый было толькі 5 (БДАМЛіМ, ф. 126, воп. 1, адз. зах. 2, с. 1).

13 Гл. А. Бутакоў, *Выдатны дзеяч беларускага мастацтва*, «Полымя» 1954, № 6, с. 119.

14 А. Бутакоў, *Еўсцігней Міровіч*, [у:] *Словы пра майстроў сцэны*, Мінск 1967, с. 38.

15 Т. Бандарчык узгадвае як аднойчы, калі бацькі прыехалі яе наведаць, яна спазнілася на рэпетыцыю. Міровіч на гэта сказаў: «Спадарыня, вы толькі пачынаеце свой жыццёвы шлях і не разумееце, што такое тэатр. Запомніце: нават калі самы дарагі для вас чалавек будзе ляжаць мёртвы, а вам трэба будзе граць, вы павінны быць на сцэне ў належны час і граць». Т. Бандарчык, *Так яно было (урывак з успамінаў)*, «Літаратура і мастацтва» 20.11.1970, № 60, с. 5.

16 К., *Патрэбна драматычная школа пры тэатры*, «Савецкая Беларусь» 20.01.1923, № 14, с. 3.

17 ААТ ІМЭФ НАНРБ, воп. 10, адз. зах. 9, с. 1.

18 Архіў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, воп. 1, адз. зах. 2, с. 23–24.

Уладзімір Тэраўскі (1871—1938)

кампазітар. У 1914 г. заснаваў у Мінску адзін з першых беларускіх хораў, у 1914 г.рэарганізаваны ў Беларускі нацыянальны хор, які выступаў па ўсёй краіне і ўдзельнічаў у драматычных спектаклях. У 1920—1930 гг. — галоўны хормайстар БДТ-1. Аўтар (супольна з Леанідам Маркевічам) музыкі да спектакляў БДТ-1, у т.л. «Паўлінка», «На Купалле», «Машэка», «Каваль-ваявода». У 1930 г. — звольнены, у 1938 г. — арыштаваны і расстраляны.

ць у БДТ-1 былі запрошаныя самыя таленавітыя кампазітары (Уладзімір Тэраўскі, Леанід Маркевіч[19]), мастакі (Аскар Марыкс[20], Канстанцін Ціханаў) і харэограф Канстанцін Алексютовіч[21]. Паводле сведчанняў актрысы Ірыны Ждановіч (дачкі Ф. Ждановіча), усё дасягненні БДТ-1 — гэта заслуга Міровіча: «Міровіч многае аддаваў акцёру, але многае ад яго і патрабаваў. Акцёр павінен быў прыносіць на рэпетыцыі кожны дзень нешта новае, без гэтага няма творчасці, акцёр павінен па-свойму асэнсоўваць, па-свойму бачыць вобраз. Вялікае значэнне надаваў рэжысёр не толькі правільнаму раскрыццю ўнутранай псіхалогіі вобраза, разуменню яго ідэйнай сутнасці, але і пластычнаму малюнку ролі. Ён нязменна паўтараў,

19 Леанід Маркевіч (1896—1980) — кампазітар і дырыжор, у 1921—1928 гг. — дырыжор БДТ-1. Аўтар (супольна з У. Тэраўскім) музыкі да спектакляў «На Купалле», «Вяселле», «Кастусь Каліноўскі», «Каваль-ваявода». У 1929—1965 гг. (з перапынкамі) — загадчык музычнай часткі і дырыжор БДТ-2.

20 Аскар Марыкс (1890—1976) — мастак. Выпускнік Акадэміі мастацтваў у Празе (1908—1912), Школы прыгожых мастацтваў у Варшаве (1912—1914) і Прамысловай акадэміі ў Бельгіі (завочна, 1911—1914). З 1920 г. жыў у Мінску, у 1921—1929 гг. і ў 1934—1939 гг. — мастак БДТ-1. Супрацоўнічаў таксама з тэатрамі Смаленска, Ташкента, Уфы. Выкладчык беларускага Тэатральна-мастацкага інстытута (1949—1962).

21 Канстанцін Алексютовіч (1884—1943) — балетмайстар. Выпускнік пецярбургскай балетнай школы (1906). У 1921—1925 — балетмайстар БДТ-1 (ставіў танцы, гульні, абрады ў спектаклях, у т.л. «На Купалле», «Машэка», «Каваль-ваявода», «Вяселле»). Супрацоўнічаў з тэатрам У. Галубка. У 1930—1937 — харэограф Тэатра рабочай моладзі (ТРАМ). У 1937—1941 — харэограф беларускай Філармоніі. Спрычыніўся да развіцця беларускага балета. Аўтар харэаграфіі да балетаў «Coppelia» Леа Дэлібэ, «Зачараваны лес» Рыкарда Дрыга і «Фея лялек» Ёзафа Баера.

што ўнутраны змест вобраза і яго знешні малюнак павінны поўнасцю адпавядаць адзін аднаму»[22].

Як падкрэслівае гісторык тэатра Аляксандр Бутакоў, Міровіч «усе свае веды і багаты досвед у сцэнічнай працы намагаўся перадаць маладым акцёрам. Гэты мудры і таленавіты педагог выхаваў дзясяткі майстроў беларускай сцэны»[23]. Такія ўхвальныя водгукі пакідалі таксама іншыя члены БДТ-1.

Кіруючы акцёрамі на сцэне, Міровіч абапіраўся на сістэму Станіслаўскага. Дзякуючы супрацоўніцтву з Фларыянам Ждановічам, ён знаёміўся з беларускімі тэатральнымі традыцыямі[24]. Спасылаючыся на Уладзіміра Неміровіча-Данчанку, майстар заўсёды падкрэсліваў, што марыць, каб «кожны яго спектакль быў быццам сон»[25]. У першы перыяд працы БДТ-1 вялікі поспех выпаў на долю двух спектакляў Міровіча: «На Купалле» Міхася Чарота (20.11.1921) і «Машэка» (17.01.1923) яго ж аўтарства. «Пошукі папараць-кветкі ў спектаклі “На Купалле” нагадваюць сітуацыю, якая цяпер склалася ў Беларусі: цэлы народ спрабуе знайсці сваю “кветку шчасця“. Радасць, паўната жыцця, энтузіязм і, урэшце, каханне ліюцца са сцэны і ствараюць у гледача ўражанне, што ён паўдзельнічаў у нейкім свяце ці стаў сведкам пачатку новага жыцця»[26], — такую справаздачу даваў на старонках маскоўскай газеты Х. Херсонскі. На яго думку, значна паўплывалі на стварэнне гэтага спектакля традыцыі ўкраінскага тэатра, што здаўна спецыялізуецца на музычна-драматычных відовішчах. У сваю чаргу, пасля прэм’еры «Машэкі» той самы крытык хваліў калектыў, які «развіваецца, верна расчытвае ідэю абраных п’ес, удасканальвае іх форму і, што самае важнае, з імпэтам ідзе наперад аднойчы абраным шляхам, заражаючы гледачоў запалам і любоўю да мастацтва»[27]. Гэтак жа меркаваў Змітрок Бядуля, які адзначаў, што тут ёсць асаблівая заслуга Міровіча, які добра вывучыў беларускую народную творчасць і заўважыў у ёй вялікі патэнцыял для беларускага тэатральнага

22 Цыт. пав.: К. Кузняцова, Ірына Ждановіч, Мінск 1970, с. 7.

23 А. Бутаков, *На уроках мастера,* [у:] *Мои учителя*, Минск 2004, с. 9.

24 А. Сабалеўскі, *Здзейсненае. Еўсцігней Міровіч і беларускі тэатр*, «Мастацтва» 1999, № 3, с. 6.

25 Цыт. пав.: Я. Рамановіч, *Жыццё — тэатр*, «Беларусь» 1968, № 6, с. 22.

26 Х. Херсонский, *Театр и Искусство. «Ветка счастья»*, «Известия» 7.07.1923, № 201, с. 5

27 Х. Херсонский, *Критика или крытыка? (Немного полемики)*, «Звезда» 16.01.1923, № 12, с. 2.

мастацтва. Рэжысёр прыклаў усе намаганні, каб з як найлепшага боку прадставіць на сцэне беларускія традыцыі і стыль[28]. У жніўні 1923 г. тэатр атрымаў прапанову паехаць у Маскву і прадставіць там спектаклі «На Купалле», «Машэка» і «Пінская шляхта». Усе яны мелі поспех, а М. Маразоўскі тлумачыў гэта тым, што паказаныя спектаклі «маюць этнаграфічны характар, нясуць у сабе шмат народнай мудрасці і з'яўляюцца квінтэсэнцыяй праўды пра беларускі народ»[29].

Складаючы рэпертуар, Міровіч ставіў перад акцёрамі ўсё больш складаныя заданні. Праз год яго працы ў БДТ-1 рэцэнзент «Савецкай Беларусі» не хаваў сваёй радасці, пішучы: «Дасягнутыя пасьпехі беларускай дзяржаўнай трупы так вялікі і, шчыра кажучы, так нечаканы, што хочацца радавацца»[30]. Паводле Паўла Любецкага, асобныя спектаклі гэтага сезона з'яўляюцца прыкладам «рафінаванага тэатральнага мастацтва»[31] і доказам таго, што беларускі тэатр выйшаў на значна больш сталы этап свайго развіцця. На думку Змітрака Бядулі, тэатр здолеў за кароткі час прайсці складаны шлях ад аматаршчыны да прафесіяналізму, у выніку чаго заслужыў называцца «сьвятыняй мастацтва і культуры». Поспех, паводле яго меркавання, належыць Міровічу, які «мае вялікі густ, даў адпаведную эфэктную дэкарацыю, шмат працаваў над масавым дзействам натоўпу. Усюды вытрымана надзвычайная рытміка, адпаведная зьместу»[32]. Леў Літвінаў выказаў меркаванне, што Міровіч не толькі працягваў імкненні Фларыяна Ждановіча, але таксама зрабіў крокі ў бок стварэння беларускай тэатральнай школы. «Якімі шпаркімі крокамі волата ідзе ўперад наш тэатр, гатовы скора стаць уровень з лепшымі сучаснымі тэатрамі Расеі»[33], — адзначыў рэжысёр. Трохі раней рэцэнзент «Савецкай Беларусі» падкрэсліваў, што тэатр развіваецца досыць

28 З. М. [Змітрок Бядуля], *Праца Беларускага Дзяржаўнага Акадэмічнага Тэатру за 1922 г.*, «Савецкая Беларусь» 26.01.1923, № 18, с. 4.

29 М. Морозовский, *Белорусская культура перед пр.судом Москвы*, «Звезда» 6.10.1923, № 234, с. 2.

30 А. Г-ль, *Сьвята беларускага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 27.10.1922, № 238, с. 4.

31 П. Любецкі, *«Жрэц Тарквіні»*, «Савецкая Беларусь» 29.10.1922, № 240, с. 3.

32 З. Бядуля, *Сьвята беларускага дзяржаўнага тэатру. «Жрэц Тарквіні»*, «Савецкая Беларусь» 29.10.1922, № 240, с. 2.

33 Л. Літвінаў, *Міровіч*, «Трыбуна мастацтва» 1925, № 8, с. 4.

хутка і Міровічу ўдалося стварыць калектыў, які смела можна параўнаць з многімі маскоўскімі калектывамі[34].

Вельмі ўважліва сачыў за развіццём БДТ-1 Язэп Дыла. У артыкуле 1924 г. ён падкрэсліваў, што цягам двух гадоў тэатр змяніў сваё аблічча і «нарадзіўся нанова»: рэпертуар стаў больш рэвалюцыйным, а методыка працы — больш сучаснай. У адрозненне ад украінскага тэатра, на ўзор якога арыентаваліся беларусы, БДТ-1 не застаўся на месцы, але прыклаў усе намаганні, каб стаць тэатрам сусветнага ўзроўню, то-бок тэатрам сінтэтычным, з выкарыстаннем сучасных эстэтык і тэхналогій. А ў 1927 г. Дыла заўважыў, што, нягледзячы на поспехі, тэатр змагаецца са шматлікімі праблемамі: няроўным прафесійным узроўнем акцёраў («акцёры замяняюць недахоп прафэсіяналізму жарсьцю і рашучасьцю на мяжы з самапрысвячэньнем»), сур'ёзнымі клопатамі з падборам рэпертуару, неабходнасцю зацікавіць сабой новую публіку і, урэшце, з цяжкай матэрыяльнай сітуацыяй (акцёры атрымліваюць заробкі нават з трохмесячным спазненнем, не хапае сродкаў на сцэнаграфію і касцюмы). Дыла падкрэсліў, што за пяць гадоў БДТ-1 змяніў сваю эстэтыку: з рэалістычнага тэатра XIX ст. ён стаў сучасным рэвалюцыйным тэатрам з элементамі канструктывізму і ўмоўнасці. «6 год — год значнага абнаўленьня працы тэатру. [...] За пяць год сваёй працы артыстычны склад яго працаўнікоў выявіў свае здольнасьці ад чыста рэалістычных спосабаў сцэнічнага выкану (пабытовага, псыхалёгічнага тэатру) да спосабаў сучаснага рэвалюцыйнага тэатру з яго канструктывізмам і эксцэнтрыкаю», — пісаў крытык. Паводле Язэпа Дылы, задача тэатра не толькі заспакоіць патрэбы сваіх гледачоў, але і «захапіць іх і весці за сабой»[35].

Зрэшты, сам Міровіч усведамляў гэтыя праблемы. Ён ведаў, што БДТ-1 асноўныя сілы мусіць скіраваць на стварэнне арыгінальнага беларускага рэпертуару. Таму досыць хутка рэжысёр наладзіў супрацоўніцтва з драматургамі, прысвячаючы шмат часу сцэнічнай адаптацыі іх тэкстаў. Дзякуючы яго намаганням на афішы трапілі п'есы Міхася Чарота («На Купалле», «Слуцкая варона», «Мікітаў лапаць»), Васіля Гарбацэвіча («К бяздонню», «Вяселле», «Чырвоныя кветкі Беларусі»), Назара Бываеўскага («Панскі гайдук»), Васіля Шашалевіча («Змрок»), Міхайлы Грамыкі («Скарынін сын з Полацка»,

34 Пр., *Тэатр і Мастацтва. Напярэдадні сэзону*, «Савецкая Беларусь» 6.09.1924, № 206, с. 4.

35 Н. Бываеўскі [Я. Дыла], *Пяць год Беларускага Першага Дзяржаўнага Тэатру*, «Асьвета» 1927, № 3, с. 130–136.

«Над Нёманам»), Яўгена Рамановіча («Кантракт, альбо Усё будзе добра», «Вір», «Крывавая аблава», «Мост») і Рыгора Кобеца («Гута»). Праводзячы заняткі з акцёрамі, Міровіч таксама вучыўся. Грунтоўна вывучыў гісторыю Беларусі, разнастайныя праявы яе матэрыяльнай і духоўнай культуры, авалодаў беларускай мовай у такой ступені, што мог свабодна карыстацца ёю вусна і пісьмова. Калі Міровіч палічыў, што дастаткова бегла размаўляе па-беларуску, ён узяўся за пяро сам. За дзесяць гадоў працы ў БДТ-1 ён напісаў і паставіў восем уласных сцэнічных твораў. Гэта былі «Машэка» (1923), «Кастусь Каліноўскі» (1923), «Кат і сын» (1923), «Каваль-ваявода» (1925), «Кар'ера таварыша Брызгаліна» (1925), «Перамога» (1926), «Запяюць верацёны» (1928) і «Лён» (1932). Калі яму прапанавалі выдаць іх асобным томам, ён запярэчыў: «Мае п'есы напісаны спецыяльна для сцэны, для акцёраў, для гледача. Для таго, каб іх чытаць, патрэбна спецыяльная літаратурная апрацоўка. [...] Іх трэба глядзець»[36]. Таму першая анталогія яго тэатральных п'ес з'явілася толькі пасля смерці драматурга ў 1957 г.[37]

З часам пачаў паўставаць спіс найбольш прадстаўнічых спектакляў БДТ-1. Напрыканцы сезона 1923/24 Змітрок Бядуля канстатаваў, што спектаклі «На Купаллe» (1921), «Машэка» (1923), «Кастусь Каліноўскі» (1923) і «Мешчанін у дваранах» (1924) уяўляюць з сябе чатыры прыступкі, па якіх узбіраўся ўгару беларускі тэатр. «А гэта лесніца, мы пэўны, узвысіцца да дзясяткаў і соткаў ступеняк»[38], — казаў з аптымізмам Бядуля.

Мінскі аглядальнік маскоўскай газеты «Известия» пісаў: «У спектаклі “Мешчанін у дваранах” тэатр меў досвед прымянення новай сцэнічнай формы. Тут упершыню трупа прадэманстравала ўменне працаваць як на сцэне, так і ў глядзельнай зале, дынамізм і пластыку рухаў. Найбольш ярка выявілася згуртаванасць усіх супрацоўнікаў сцэны: трупы, хору, балета»[39].

З нагоды сотага спектакля «Кастусь Каліноўскі» (1928) Язэп Дыла пісаў, што Міровіч «прысьвяціў сябе без астатку творчай працы,

36 Цыт. пав.: Я. Рамановіч, *Жыццё — тэатр*, «Беларусь» 1968, № 6, с. 22.

37 Е. Міровіч, *П'есы*, Мінск 1957. У склад зборніка ўвайшло пяць п'ес: «Машэка», «Кастусь Каліноўскі», «Каваль-ваявода», «Кар'ера таварыша Брызгаліна» і «Перамога».

38 З. Бядуля, *Чатырохступневая лесніца. (Нататкі аб Беларускім Дзяржаўным Тэатры)*, «Савецкая Беларусь» 4.05.1924, № 100, с. 3.

39 *Белорусский гостеатр (в Минске)*, «Известия» 29.11.1924, с. 6.

дзякуючы чаму мы можам адзначыць шэраг перамог і трыумфаў»[40]. Да ўзгаданых Бядулем спектакляў ён дадаў чатыры наступныя: «Чырвоная маска» (1925), «Каваль-ваявода» (1925), «Кар'ера таварыша Брызгаліна» (1925) і «Перамога» (1926). Алесь Некрашэвіч дапоўніў гэты спіс спектаклем «Жрэц Тарквіні» (1922) Сяргея Паліванава. На яго думку, гэтымі спектаклямі Міровіч прадэманстраваў велічнасць і багацце свайго таленту: ён быў стваральнікам сінтэтычнага тэатра, у якім слова, рух, музыка і танец з'яўляюцца непадзельным цэлым, дзе рэалізм пераплятаецца з умоўнасцю. Пазней крытыкі, рэцэнзенты і гісторыкі беларускага тэатра будуць неаднаразова спасылацца на гэтыя дзевяць спектакляў.

Трэба падкрэсліць, што рэпертуарныя праблемы часта абмяркоўваліся на старонках прэсы цягам усяго дзесяцігоддзя існавання калектыву. Ужо па заканчэнні першага сезона рэцэнзент «Савецкай Беларусі» выказаў незадавальненне досыць слабым узроўнем п'ес, прадстаўленых у рэпертуары БДТ-1. Ён прапаноўваў тэатру ўключыць у свой рэпертуар не стаўленыя раней творы або замовіць новыя: «Усё сваё любіць, разумее і прымае да сэрца. Каля селянін бачыць на сцэне беларускую камэдыю ці вясёлую песьню, дык ён, як дзіця, падарве ад сьмеху бакі. [...] Усюды ставяць “Міхалку” і “Чорта і бабу“. Ці ж няма ў нас пісьменьнікаў, якія стварылі б што-небудзь новае? Ёсьць свае пісьменьнікі, ёсьць і новыя творы»[41]. Крытык шкадаваў, што ўлады нічога не робяць для таго, каб гэтыя п'есы выходзілі ў друку і траплялі ў клубы і вясковыя дамы культуры. У сваю чаргу, іншы рэцэнзент звяртаў увагу на тое, што, складаючы рэпертуар, БДТ-1 павінен аддаваць перавагу тым п'есам, дзе беларусаў паказваюць не ахвярамі лёсу, прыгнечанымі, няўцямнымі, але тымі, хто заклікае да адраджэння беларускага народа і яго культуры: хай паказваюць такіх беларусаў, якія шчыра і з запалам бяруцца за працу[42].

Датычныя рэпертуару меркаванні не толькі выказваліся часта, але звычайна яшчэ і супярэчылі адно аднаму. Адны лічылі, што БДТ-1 павінен ставіць творы, якія прадстаўляюць беларускія праблемы і рэаліі, дзе значнае месца мусяць займаць нацыя-

40 Я. Дыла, *Сьвята беларускага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 22.04.1928, № 94, с. 3.

41 Ц. Пажыліна, *Адпаведны «Міхалка»*, «Савецкая Беларусь» 16.06.1921, № 130, с. 3.

42 П., *Беларускі спэктакль*, «Савецкая Беларусь» 15.06.1921, № 129, с. 3.

нальныя песні і танцы[43]. «БДТ-1 мае абавязак паказваць, быццам у люстры, гісторыю, сучаснае жыццё і настроі свайго народа, а не акадэмізм»[44], — сцвярджалі рэцэнзенты «Савецкай Беларусі». Іншыя намякалі, што ў афішы мусяць з'яўляцца творы агітацыйнага і палітычна-выхаваўчага кірунку, напрыклад на тэму класавай барацьбы ў дарэвалюцыйны перыяд і падчас грамадзянскай вайны[45]. З цягам часу гэтыя другія галасы пачалі дамінаваць, а прычынай іх узмацнення была змена грамадска-палітычнай сітуацыі ў краіне.

Разумеючы недахоп беларускіх сцэнічных твораў, НКА ў 1922 г. звярнуўся да ўсіх літаратараў, у тым ліку асабіста да Еўсцігнея Міровіча, з просьбай аб іх напісанні. Акрамя гэтага, ён абавязаў Акадэмічны цэнтр дапамагчы тэатрам атрымаць некалькі сучасных іншамоўных п'ес у беларускіх перакладах[46]. У гэтым жа годзе быў абвешчаны конкурс на найлепшы сцэнічны твор на гісторыка-рэвалюцыйную тэматыку. На жаль, гэта не прынесла чаканых вынікаў, дасланыя творы былі слабыя. Такая сітуацыя паўтарылася ў 1927 г., калі быў арганізаваны конкурс з нагоды дзясятай гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі. Язэп Дыла ў артыкуле «Беларускі тэатр і драматургія» (1925)[47] заўважыў, што на беларускай мове было напісана каля 125 п'ес, з якіх пераважная большасць — аднаактоўкі. На яго думку, толькі тры літаратары — Францішак Аляхновіч, Уладзіслаў Галубок і Еўсцігней Міровіч — адолелі навуку драматургіі, а таксама добра знаёмыя з патрабаваннямі сцэны. Рэшта ж піша літаратурныя творы, якія толькі на першы погляд нагадваюць п'есы і таму патрабуюць сур'ёзнага ўмяшальніцтва ў тэкст. У артыкуле «Наша тэатральная справа» (1925) Дыла звярнуў увагу на той факт, што «паміж драматычнай творчасцю беларускай літаратуры і сцэнічнай дзейнасцю БДТ вырас сур'ёзны,

43 Савіцкі, *Тэатр і мастацтва. Трэба ажывіць наш тэатр*, «Савецкая Беларусь» 12.11.1922, № 251, с. 4.

44 Глядач. *Пра рэпертуар БДТ-1 (Думкі тэатральнага гледача)*, «Савецкая Беларусь» 14.03.1926, № 59, с. 6; Л. [П. Любецкі], *Падрахункі сэзону ў Беларускім Дзяржаўным Тэатры*, «Савецкая Беларусь» 12.06.1926, № 131, с. 4.

45 П. Л. [П. Любецкі], «*Польскі жыд*», «Савецкая Беларусь», 3.12.1922, № 269, с. 4; Мурашка, *Болей п'ес на роднай мове*, «Савецкая Беларусь», 13.07.1924, № 159, с. 3; М., *Театральный сезон в Минске*, «Новый зритель» 23.12.1924, № 50, с. 9.

46 *Тэатр. Хроніка беларускай культуры*, «Полымя» 1922, № 1, с. 98-99.

47 Я. Дыла, *Беларускі тэатр і драматургія*, БДАМЛіМ, ф. 53, воп. 1, адз. зах. 108, с. 2.

нават небяспечны для тэатральнай справы разрыў. Растучы вельмі шпарка ў сваіх сцэнічных дасягненьнях, шукаючы сабе заўсёды адпаведных свайму жаданьню п'есаў, наш дзяржаўны тэатр адышоў далёка ад роднай глебы, гледзячы зараз як бы з вышыні дасягнутага ім узгор'я»[48]. Падобнае меркаванне выказаў таксама рэцэнзент «Савецкай Беларусі»[49].

Каб змяніць такі неспрыяльны стан рэчаў, ІКБ арганізаваў драматургічны семінар (8.08.1925—23.01.1926), мэтай якога была прафесійная падрыхтоўка маладых драматургаў. У семінары ўзялі ўдзел 53 асобы: 21 непасрэдны ўдзельнік і 32 вольныя слухачы. Заняткі, якія вялі літаратуразнаўцы, гісторыкі і практыкі тэатра, мелі наступныя задачы: перадача слухачам багатых ведаў з гісторыі тэатра і драматургіі, азначэнне спецыфікі драматургічнай творчасці і доступ да асноваў драматургічнага інструментарыя[50]. Але тое зусім не значыла, што адразу па заканчэнні майстар-класаў пачалі з'яўляцца новыя сцэнічныя творы[51]. Гэта адбылося трохі пазней, па меры таго як аўтары набіраліся вопыту. Семінар, несумненна, стаўся важным досведам для маладых удзельнікаў і выразным жэстам заахвочвання да творчага змагання з такой нялёгкай матэрыяй.

48 Я. Дыла, *Наша тэатральная справа (Мінулае, сучаснае, будучыня)*, БДАМЛіМ, ф. 53, воп. 1, адз. зах. 116, с. 11.

49 Пр., *Новы зімовы сэзон Бел. Дзярж. Тэатру*, «Савецкая Беларусь» 21.10.1925, № 239, с. 3.

50 Сярод выкладчыкаў семінара былі выкладчыкі БДУ Я. Барычэўскі (кіраўнік семінара) і І. Замоцін, П. Арэшнікаў, драматург Л. Родзевіч, перакладчык Ю. Дрэйзін, рэжысёры БДТ-1 Е. Міровіч, М. Папоў і Ф. Ждановіч. З Масквы былі запрошаныя: тэарэтык драмы У. Валькенштэйн і гісторык тэатра П. Маркаў. Заняткі адбываліся па наступных прадметах: 1) Тэорыя і гісторыя драматургіі (54 г.), 2) Тэорыя і гісторыя тэатра (48 г.), 3) Практычныя заняткі (аналіз тэкстаў ужо напісаных і новых, напісаных удзельнікамі семінара на занятках) (30 г.) (*Тэатр*, «Савецкая Беларусь» 21.10.1925, № 239, с. 46). Я. Барычэўскі прачытаў цыкл лекцый «Шэкспіраўскі тэатр», Ю. Дрэйзін — «Антычны тэатр», М. Жылін — «Агітацыйны жанр у сучаснай драматургіі і на клубнай сцэне». Акрамя курса з гісторыі еўрапейскага тэатра (з антычнасці да сучаснасці), вялікім зацікаўленнем карысталася гісторыя габрэйскага, украінскага і рускага тэатра і драматургіі гэтых народаў (*Паведамленьне аб пачатку драматургічнага семінара Інбелькульта,* «Савецкая Беларусь»), 11.12.1925, № 281, с. 4).

51 Перад пачаткам семінара яго арганізатары праз прэсу падкрэслілі, што пры неабходнасці яны гатовыя арганізаваць такі самы курс пазней або на іншых умовах (Н., *Адгукайцеся! (Да пачынаючых драматургаў)*, «Савецкая Беларусь» 22.11.1925, № 265, с. 5).

Няўдачай скончылася таксама праца тэатральнай секцыі ІБК. Рыхтуючы спіс твораў для беларускіх тэатраў, секцыя ў першую чаргу ўлічыла ўсе п'есы, напісаныя па-беларуску раней. У выніку спіс складаўся са 150 пунктаў. Большасць з іх была знойдзеная ў архівах бібліятэк і зборах беларускіх аматараў мастацтва, а частка — прывезеная з Ленінграда і Масквы, дзе да рэвалюцыі актыўна дзейнічалі беларускія дыяспары. Напрыклад, у Галоўным упраўленні па справах літаратуры і выдавецтваў у Ленінградзе ўдалося адшукаць 19 сцэнічных твораў, у т.л. цэлых дзевяць п'ес Міколы Янчука[52], большасць якіх была забароненая цэнзурай. У справаздачы ўдзельнікі секцыі з жалем канстатавалі, што ім не ўдалося выбраць на патрэбы БДТ-1 аніводнай п'есы, якую можна было б уключыць у рэпертуар. Усе тэксты патрабавалі зменаў і новай, адпаведнай формы[53]. Акрамя таго, яны раілі беларускім тэатрам звяртаць увагу як на класічны, так і на сучасны еўрапейскі рэпертуар, не забываючы пры гэтым пра сучасныя п'есы, што ставяцца ў тэатрах Масквы, Ленінграда і ў гарадах іншых савецкіх рэспублік. Варта адзначыць, што ІБК меў на ўвазе перадусім творы высокага мастацкага ўзроўню. БДТ-1 уключаў у свой рэпертуар творы слабыя з пункту гледжання драматургічнага майстэрства, але актуальныя і адпаведныя чаканням партыі. Натуральна, гэта выклікала супраціў пэўнай часткі крытыкаў і распачало тэатральную дыскусію.

Тады ініцыятыву ўзяў у свае рукі НКА, сабраўшы 13 студзеня 1926 г. камісію, мэтай якой было скласці рэпертуар БДТ-1 на сезон 1926/27. На чале камісіі стаў Язэп Дыла як кіраўнік мастацкага аддзела ІБК і Міхась Гурскі як дырэктар БДТ-1[54]. СПМ[55] (20.3.1926) і Галоўпалітасвета[56] (31.12.1926) унеслі прапанову: пры выбары рэпертуару БДТ-1 у значнай ступені неабходна кіравацца патрэбамі гарадской публікі, у адрозненне ад выбару трупы Уладзіслава Галубка, які працаваў для вёскі. З гэтай мэтай БДТ-1 павінен уключыць у рэпертуар п'есы, якія б адлюстроўвалі сучаснасць і дасягненні Кастрычніцкай рэвалюцыі: будаўніцтва камунізму і культурны пераварот. Мастацкая рада тэатра ўзяла гэтыя прапановы да ўвагі і прыняла рашэнне (18.01.1927) уключыць у рэпертуар п'есы часоў рэвалюцыі, пабытовыя драмы, камедыі, а таксама класічныя ці антычныя п'есы. Акрамя гэтага, была ўтвораная спецыяльная камісія (у яе склад увайшлі акцёры Мікалай Ільінскі, Лідзія Ржэцкая, Барыс Платонаў, Міхаіл Зораў, Барыс Дольскі, Яўген Рамановіч, Сцяпан Мышко), задачай якой было дапамагчы Мастацкай радзе і дырэкцыі БДТ-1 у пошуках і падборы рэпертуару. Таксама БДТ-1 узяў на сябе абавязак наладзіць шчыльнае супрацоўніцтва з Таварыствам драматургаў і музыкаў БССР, створаным у чэрвені 1926 г. Гэты крок быў ухвалены Галоўпалітасветай (6.04.1927), якая ў рэзалюцыі падкрэсліла, што БДТ-1 «узяў правільны напрамак у сваёй працы, [...] выяўляючы праз свой рэпертуар рэвалюцыйна-нацыянальны быт Беларусі»[57].

З ініцыятывы Дылы адбылося пасяджэнне тэатральнай секцыі ІБК (22.12.1927). Пасля бурнай дыскусіі быў створаны спіс найбольш актуальных тэм, якімі павінны кіравацца беларускія драматургі, калі ў іх ёсць намер супрацоўнічаць з нацыянальнымі тэатрамі: 1) прамысловае будаўніцтва ў БССР; 2) калектывізацыя вёскі; 3) нацыянальныя пытанні ў Беларусі; 4) змаганне рабочых за Савецкую Беларусь (з часоў паўстання супраціву да ліквідацыі бандытызму); 5) старое і новае жыццё, або змаганне з рэлігійным забабонам; 6) новае аблічча жанчыны; 7) праца, жыццё і выхаванне моладзі; 8) старое жыццё і змаганне рабочых і сялян з капіталістычным строем (у т.л. у Заходняй Беларусі)[58].

52 Мікола Янчук (1859—1921) — этнограф, фальклярыст, літаратар. Адзін з заснавальнікаў універсітэта ў Мінску, выкладчык кафедры гісторыі беларускай літаратуры і этнаграфіі (1921).

53 ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 6, адз. зах. 6, с. 5.

54 ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 3, адз. зах.9, с. 1.

55 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 6732, с. 128.

56 НАРБ, ф. 4, воп. 7, адз. зах. 137, с. 625–627.

57 *Рэзалюцыя калегіі Аддзела агітацыі і прапаганды Мінскага акруговага камітэта КП(б)Б аб працы Першага Беларускага дзяржаўнага тэатра*, НАРБ, ф. 4, воп. 1, адз. зах. 137, с. 704–705.

58 ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 6/3, адз. зах. 15, с. 1. Былі прапанаваныя таксама тэзісы асобных пунктаў: 1) Прамысловае будаўніцтва ў БССР. Роля партыі ў працэсе будаўніцтва. Актыўнасць рабочага класа. Стаўка на спецыялістаў. Перашкоды на шляху будаўніцтва новага грамадства (жыццё за кошт іншых, прагулы, алкагалізм, хуліганства, антысемітызм, шавінізм і г.д.). 2) Калектывізацыя вёскі. Партыйная дзейнасць на вёсцы. Сельскія і грамадскія арганізацыі. Камуны, саўгасы, калгасы. Кааператыў. Сельскія гурткі. Культурныя арганізацыі на вёсцы. Сельская бедната, серад干някі, барацьба з кулакамі, духавенствам, знахарствам і г.д. Галоўны аспект тэмы — калектывізацыя як найлепшая форма арганізацыі жыцця і сацыяльнага рэфармавання вёскі. 3) Нацыянальнае пытанне ў Беларусі. Палітыка партыі і савецкай улады па нацыянальным пытанні. Эканамічны і культурны рост Беларусі. Палітыка беларусізацыі. Супраціўнікі беларусізацыі. Вялікаімперскі шавінізм. Антысемітызм. Беларускі нацыяналізм і народны дэмакратызм. Мяшчанства. Інтэрнацыянальная салідарнасць рабочых у стварэнні нацыянальнай па форме і пралетарскай па змесце культуры.

Неўзабаве пасля з’яўлення спіса загучалі папрокі наконт спосабу прадстаўлення кожнай з гэтых тэм. Такім чынам прыйшоў канец свабоднай і незалежнай творчасці.

Дырэкцыя БДТ-1 усведамляла вагу новых абавязкаў. У адной са справаздач (15.03.1927) было адзначана: «Беларуская драматургія яшчэ настолькі молада і слаба, што ня можа даць нам патрэбны драматычны матэрыял. Беларускі “Маладняк” яшчэ нам нічога ня даў і нам прыходзіцца карыстацца толькі паслугамі старшых пісак-спэцаў. Перажывая такі рэпэртуарны голад, зусім не выключана магчымасьць інагда зрабіць памылку ў гэтай галіне»[59].

Акрамя гэтага, было адзначана, што тэатр з дыстанцыяй ставіцца да ўключэння ў рэпертуар рускіх і іншамоўных п’ес. Паколькі галоўная мэта яго дзейнасці — адлюстраванне народнай гісторыі і традыцыі. Дастасоўваючыся да распараджэнняў ЦК КП (б) у пытанні абавязковага стварэння актуальнай беларускай драматургіі (5.04.1927 і 18.08.1927), НКА арганізаваў спецыяльнае пасяджэнне (5.04.1928). Якуб Колас, Міхась Чарот, Уладзіслаў Галубок, Змітрок Бядуля, Янка Ліманоўскі, Кандрат Крапіва закранулі пытанне адсутнасці адпаведнага майстэрства ў літаратараў, іх слабога кантакту з тэатрамі і нізкіх ганарараў. У прынятай пастанове было адзначана: «Прызнаючы цяжкае становішча тэатраў у сувязі з адсутнасцю арыгінальнага рэпертуару, нарада лічыць неабходным накіраваць усю ўвагу пісьменнікаў і грамадскасці на стварэнне арыгінальнага рэпертуару для беларускіх дзяржаўных тэатраў. Паміж пісьменнікамі і тэатрамі павінна быць большая сувязь»[60]. Тэатры, у тым ліку і БДТ-1, былі абавязаныя запрашаць літаратараў на спектаклі, рэпетыцыі і пасяджэнні Мастацкай рады. Яны павінны былі таксама арганізоўваць чыткі п’ес, а пасля — дыскусіі на іх тэму. Акцёр БДТ-1 Барыс Дольскі, узяўшы слова ў снежні 1928 г., падкрэсліў, што калектыў «паступова выходзіць з тупіка», і ўключыў у рэпертуар п’есы («Запяюць верацёны» Е. Міровіча і «Бронецягнік 14-69» Ус. Іванава), якія «абуджаюць у масах творчую энэргію, радаснае ўспрыняцьце жыцьця, бадзёрасьць, імкненьне да бязупыннай барацьбы за соцыялістычнае будаўніцтва, за культуру, за новага чалавека»[61].

59 НАРБ, ф. 419, воп. 1, адз. зах. 108, с. 50–51.

60 НАРБ, ф. 4, воп. 7, адз. зах. 136, с. 442–443.

61 Б. Дольскі, *Шляхі БДТ-1 (З лістоў нашых чытачоў)*, «Звязда» 1.12.1928, № 276, с. 3.

Трэба згадаць, што перыяд двух сезонаў — 1925/26 і 1926/27 — быў у пэўным сэнсе пераломным у гісторыі БДТ-1. У 1925 г. НКА, пры падтрымцы ІБК, пастанавіў правесці рэарганізацыю БДТ-1. У выніку пасаду кіраўніка на амаль паўтара сезона заняў запрошаны з Масквы рэжысёр Мікалай Папоў[62]. Ён быў вядомым творцам — раней працаваў на пляцоўках Пецярбурга і Масквы. Папоў быў адным з аўтараў выдання на тэму народнага тэатра («Народны тэатр», Масква 1896) і манаграфіі «Станіслаўскі і яго значэнне для сучаснага тэатра» («Станиславский и его значение для современного театра», Санкт-Петербург 1909). Рашэнне запрасіць Папова было звязанае з перакананнем пэўных колаў НКА (у тым ліку камісара А. Баліцкага), што тэатр праз пяць гадоў існавання патрабуе новай творчай канцэпцыі, якая надала б яму новае аблічча. Зрэшты, пра гэта таксама пісала прэса, напрыклад Х. Херсонскі (пачатак 1926 г.), які адзначаў, што ўжо мінуў той першы перыяд у развіцці БДТ-1, цягам якога ўдалося дасягнуць важнай мэты: паказаць жыццё, настроі і ментальнасць беларускага сялянства. «Былы нацыянальны беларускі тэатр узьнік і жыў на сялянскай народнай глебе. Беларускія народныя поэтычныя творы зь іх драматычнымі элемэнтамі; народныя абрады, песьні, скокі, ражаньне, сцэнкі; скамарохі-пацешнікі, батлейка, прымітыўная народная драма; самавітыя народныя музычныя струмэнты; разьвіцьцё беларускае паэзіі і драматычная творчасьць “мужыцкіх” паэтаў-пісьменьнікаў — вось адкуль трэба чэрпаць першыя элемэнты для нацыянальнага беларускага тэатру». Цяпер тэатр павінен прыняць новы выклік, паспрабаваць паказаць сучаснае беларускае грамадзянскае развіццё і барацьбу за новыя ідэалы: «У яго мастацкіх сродках я заўважыў столькі жыцьцяздольнасьці, глыбокае народнасьці, актыўнасьці, талентнасьці, што ўпэўнян у тым, што ён можа расьці хутка і сільна»,[63] — пісаў крытык. На жаль, Папоў быў незнаёмы ані з гісторыяй беларускага тэатра, ані з беларускай драматургіяй, ані са спецыфікай БДТ-1. Па прыбыцці ў Мінск галоўны акцэнт ён зрабіў на заходнееўрапейскай драматургіі і за паўтара года паставіў спектаклі «Вясковы суддзя» (14.11.1925) Кальдэрона, «Спадчына» (18.02.1926) М. Патэшэра, «Цырымонлівыя паненкі» (3.03.1926), «Жорж Дан-

62 Мікалай Папоў (1871—1949) — рэжысёр і драматург. 1902—1907 — мастацкі кіраўнік Народнага тэатра ў Пецярбургу. 1907—1910 і 1929—1934 — рэжысёр Малога тэатра (Масква). Супрацоўнічаў з Тэатрам В. Камісаржэўскай і Вялікім тэатрам.

63 Х. Хэрсонскі, *Шлях беларускага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 3.01.1926, № 2, с. 4.

дэн» (3.03.1926), «Шлюб пад прымусам» (1926) Мальера, «Эльга» (5.11.1926) Г. Гаўптмана і «Зялёны какаду» А. Шніцлера (5.11.1926). З сучаснай драматургіі — «Общепонятная мова» (1926) І. Мыслінскага і «Ноеў каўчэг» (2.04.1926) уласнага аўтарства. Папоў вельмі добра арыентаваўся ў гісторыі тэатра і таму любіў злучаць элементы розных, нават непадобных эстэтык, імкнучыся выявіць іх новую якасць[64]. Асабліва гэта праявілася ў пастаноўках «Шлюб пад прымусам» і «Вясковы суддзя».

Праз пэўны час змянілася кіраўніцтва: дырэктарам стаў Язэп Дыла, а яго намеснікам — Аўсей Матусаў. З Мастацкай рады былі выключаныя акцёры, цяпер у яе склад уваходзілі: Язэп Дыла — старшыня, Міхайла Грамыка — намеснік старшыні, а таксама Аўсей Матусаў, Еўсцігней Міровіч і Мікалай Папоў. Варта падкрэсліць, якую ролю ў функцыянаванні БДТ-1 у той час граў Аўсей Матусаў: яго заданнем было інфармаваць ГПУ пра сітуацыю ў калектыве. Напрыклад, у адным з дакладаў ён пісаў: «Палітычнае становішча нельга лічыць задавальняючым. Значную колькасць працаўнікоў складае мастацкі персанал, з якіх значная частка лічыць сябе дзеячамі беларускага адраджэння, адсюль і выцякаюць нацыяналістычныя і шавіністычныя настроі. Здараюцца канфлікты паміж беларусамі і габрэямі: першыя любяць падкрэсліваць, што «беларускі тэатр могуць будаваць толькі беларусы», «усе іншыя, акрамя беларусаў, з'яўляюцца прышэльцамі і наемнікамі, якія тэатру зусім не патрэбны"[65].

Апрача гэтага, ён падкрэсліваў факт, што акцёры неахвотна ўступаюць у партыю: са 158 чалавек членамі партыі з'яўляюцца толькі трое, камсамольцамі — дзесяць, а рэшта беспартыйная. Матусаў абвінавачваў Міровіча ў тым, што той не ў стане вырашыць датычныя прафесіяналізму акцёраў праблемы. Троху пазней, калі калектыў БДТ-1 высунуў кандыдатуры Фларыяна Ждановіча, Антука Крыніцы і Лідзіі Ржэцкай на атрыманне дзяржаўнай узнагароды з нагоды 10-годдзя Кастрычніцкай рэвалюцыі, Матусаў супрацівіўся гэтаму і напісаў у ГПУ данос[66].

64 С. Заскальный, *Николай Попов. Театрально-общественный профиль*, Москва 1927, с. 83.

65 *Доклад зам. директора БГТ-1 Матусова о положении и работе театра*, НАРБ, ф. 419, воп. 1, адз. зах. 108, с. 49.

66 Р. Платонаў, *У сувязі з хадайніцтвам аб узнагароджванні паведамляем*, «Тэатральная Беларусь» 1994, № 2, с. 61-62, № 3, с. 50-51.

Трэба адзначыць, што сам Міровіч ніколі ў партыйных шэрагах не быў і таму не намаўляў на гэта іншых. У сваю чаргу, агучаныя ў нататцы азначэнні «нацыяналізм» і «шавінізм» былі вынікам пачатку барацьбы з беларускай інтэлігенцыяй. Вялікая заслуга ў аб'яднанні калектыву належыць Язэпу Дылу. На пасадзе дырэктара ён імкнуўся хутка вырашаць праблемы, дзякуючы чаму здабыў аўтарытэт сярод акцёраў. Прыкладам можа быць адно з яго распараджэнняў (16.05.1927): «На жаль, апошнія дні працы прынесьлі з сабою непаразуменьні і разыход мастацкага складу паміж сабою і з адказным кіруючым складам работнікаў. Гэтыя ўзаемныя непаразуменьні маглі б перашкодзіць нашай дружнай працы. Вось чаму Дырэкцыя рашуча кладзе канец вынікшым непаразуменьням і не дае зараз ніякога права варочацца да гэтых пытаньняў»[67]. Не менш істотную ролю ў гэты перыяд граў фінансавы фактар: выйшла на свет вялізная запазычанасць тэатра, а ўлада не толькі не спяшалася з яе ліквідацыяй, але нават пачала затрымліваць датацыі. Што яшчэ горш, публіка ўсё радзей наведвала тэатр. У сувязі з гэтым Дыла прапанаваў БДТ-1 усур'ёз заняцца даследаваннем глядацкай аўдыторыі, каб зноў запоўніць залу. Ён указаў на тры катэгорыі самых частых наведвальнікаў БДТ-1: студэнты, інтэлігенцыя і рабочыя. Кожная з гэтых груп мела ўласныя ўпадабанні і чаканні: першыя аддавалі перавагу беларускай драматургіі, другія — класічнаму рэпертуару, а трэція — камедыям[68].

Гэта быў час узмацнення цэнзуры. Адразу пасля прэм'еры згодна з распараджэннем ГУЛіВ з рэпертуару быў зняты спектакль «Тутэйшыя» Янкі Купалы (16.11.1926, рэж. Мікалай Папоў), які прадстаўляў падзеі 1918—1920-х гг. Рашэнне было прынятае без узгаднення з НКА, якому ўпраўленне падпарадкоўвалася. Камісар НКА Антон Баліцкі на пасяджэнні калегіі адмяніў тое рашэнне. Гэта была незвычайная для таго часу падзея.

Адносіны да «Тутэйшых» у тэатры былі розныя. Еўсцігней Міровіч з групай акцёраў уважаў п'есу несцэнічнай, іншыя падтрымлівалі Мікалая Папова, які наважыўся паставіць спектакль. Купала лічыўся класікам беларускай літаратуры, а ў 1925 г. нават атрымаў званне Народнага паэта БССР. Калі тэкст п'есы з'явіў-

67 Архіў Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы, воп. 1, адз. зах. 2, с. 39-40.

68 Н. Б. [Н. Бываеўскі], *Пытаньні мастацтва. Глядач Беларускага дзяржаўнага тэатру (Справа яго вывучэньня)*, «Савецкая Беларусь» 5.12.1925, № 276, с. 7.

ся на старонках часопіса «Полымя» (№ 2-3, 1924), ніякіх заўваг не было. Лёс спектакля мусіў вырашыць калегіум аддзела друку ЦК КП(б)Б (19-20.11). Рашэнне ГУЛіВ было прызнана слушным, а ад аўтара запатрабавалі, каб ён перарабіў твор так, каб у пазнейшым часе п'еса магла трапіць на сцэну.

Аднак праз месяц, 17 снежня, на закрытым пасяджэнні ЦК КП(б) Б прагучала абвінавачванне ў тым, што п'еса змяшчае «контррэвалюцыйныя элементы», а тэатр зрабіў памылку, уключыўшы яе ў рэпертуар. Такім чынам твор Купалы страціў магчымасць вярнуцца на сцэну[69].

На X З'ездзе партыі (студзень 1927) I сакратар ЦК КП(б)Б Аляксандр Крыніцкі акрэсліў спробу пастаноўкі «Тутэйшых» як «праяву нацыяналізму» і «другую сур'ёзную памылку беларускай нацыянальнай палітыкі»[70] (першай памылкай ён назваў Акадэмічную канферэнцыю па рэформе беларускага правапісу і азбукі [14—19.11.1926]). Пасля гэтага выпадку ГУЛіВ пачало дзейнічаць больш актыўна і свабодна, напрыклад, спрычыніўшыся да зняцця з рэпертуару «Апраметнай» Васіля Шашалевіча і «Каля тэрасы» Міхайлы Грамыкі ў БДТ-2.

У прэсе ўсё гучней выказваліся меркаванні, што БДТ-1 адыходзіць ад сучаснасці і паказвае творы «другога гатунку» еўрапейскага рэпертуару. Таму НКА змяніў сваё стаўленне да дзейнасці Міровіча. Ужо 16 студзеня 1926 г. на пасяджэнні Мастацкай рады тэатра падкрэсліваліся яго заслугі. У тым ліку было адзначана, што ён у апошнія гады зрабіў для тэатра больш, чым можна было чакаць: напісаў выбітную п'есу «Кастусь Каліноўскі», склаў з арыгінальных сцэнічных твораў рэпертуар і прыцягнуў у тэатр публіку[71]. Тым часам на пасяджэнні Мастацкай рады 28 снежня 1926 г. Язэп Дыла прапанаваў ліквідаваць стаўку другога рэжысёра — і Мікалай Папоў быў вымушаны пакінуць Мінск[72]. Незадоўга да гэтага, падчас Акадэмічнай канферэнцыі, на якую з'ехалася вялікая колькасць замежных гасцей, спектаклі ў пастаноўцы Міровіча атрымалі вельмі станоўчыя водгукі. Напрыклад, рэдактар часопіса «Крывіч» Вацлаў Ластоўскі пасля прагляду «Каваляваяводы» адзначыў, што БДТ-1 зрабіў вялізны крок наперад, а спалучэнне працы драматычных акцёраў з хорам і балетам — сведчанне «сапраўднага мастацтва»[73]. Мастацкім кіраўніком тэатра зноў стаў Еўсцігней Міровіч, а ў 1928-м, з нагоды 25-годдзя прафесійнай дзейнасці, ён атрымаў званне Заслужанага артыста БССР. У прэсе з'явілася серыя прысвечаных яго дзейнасці артыкулаў, якія падкрэслівалі ўклад Міровіча ў развіццё беларускага тэатра[74]. У адным з іх Леў Літвінаў пісаў, што «для Міровіча характэрны яркі аптымізм, маладое ўспрыняцьце жыцьця, сьвежасьць і бадзёрасьць. Пераважаючы тэмп яго пастановак — моцны, энэргічны; яго колеры — чыстыя, ён ня любіць прамежкавых адчыньняў. [...] Міровіч заўсёды шчодры, прагны: кожны спэктакль — маса рэжысёрскай выдумкі, любоў да сцэнічных эфэктаў. Кожны спэктакль мае сваю разынку»[75].

1928 год быў цяжкім як для БДТ-1, так і для ўсёй беларускай культуры. У гэты час адбываўся адыход ад распачатай у першай палове 1920-х палітыкі беларусізацыі, паступова пачала ўзмацняцца дыктатура з боку ўладаў і партыйнага апарату.

Дыскусія на старонках прэсы мела для БДТ-1 негатыўныя вынікі. Аднак працэс кантралявання тэатра і падпарадкавання яго партыйным інстанцыям распачаўся ўжо на пачатку 1920-х. НКА і адпаведныя арганізацыі — Акадэмічны цэнтр, ГКПА і СПМ — рэгулярна кантралявалі тэатр. Акрамя гэтага, выкарыстоўваліся іншыя сродкі. Напрыклад, ужо ў 1923 г. была ўведзеная практыка «суда над тэатрам», на якім кожны мог выказаць сваё меркаванне і выдаць (або не) рэкамендацыю. Першы такі працэс адбыўся на мяжы сакавіка і красавіка 1923 г. Калектыў быў абвінавачаны ў тым, што толькі пачаў поўзаць, а ўжо ступіў на кепскі шлях. Занадта актыўна ўключыўшыся ў справу беларусізацыі, тэатр выбраў у рэпертуар творы, якія больш прыпадалі да густу дробнай буржуазіі. Апрача гэтага, калектыў не ўсталяваў кантакту з рабочымі і вёскай. Міровіч спрабаваў апраўдацца, падкрэсліваў, што тэатр малады і мог зрабіць памылкі, але ён у гэтых памылках не віна-

69 Тэкст «Тутэйшых» быў зноў надрукаваны ў часопісе «Полымя» (1988/9), а пастаноўку на сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы ажыццявіў рэжысёр Мікалай Пінігін (17.10.1990).

70 Цыт. пав.: Р. Платонаў, *Па прычыне непрыгоднага зместу з пастаноўкі зняць...*, «Тэатральная творчасць» 1996, № 6, с. 36.

71 ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 10, адз. зах. 1, с. 3.

72 ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 10, адз. зах. 9, с. 1.

73 В., *«Няхай жыве беларускі тэатр» (Гутарка з рэдактарам ковенскага часопіса «Крывіч» В. Ластоўскім)*, «Савецкая Беларусь» 20.11.1926, № 264, с. 5.

74 *Е. Міровіч — заслужаны артыст Беларусі*, «Савецкая Беларусь» 22.04.1928, № 94, с. 3.

75 Л. Літвінаў, *Міровіч*, «Трыбуна мастацтва» 1925, № 8, с. 5.

Вацлаў Ластоўскі (1883—1938)
беларускі грамадскі і палітычны дзеяч, пісьменнік, гісторык, філолаг, літаратуразнавец, этнограф. У 1909—1914 рэдакцыйны сакратар газеты «Наша ніва». Рэдагаваў часопісы «Саха» (1912), «Беларускі сцяг» (1922), газету «Гоман» (1916—1917). Удзельнічаў у абвяшчэнні незалежнасці БНР. З 1919 член Беларускай партыі сацыялістаў-рэвалюцыянераў (БПС-Р). У снежні 1919 узначаліў Кабінет міністраў Народнай рады БНР. Арыштаваны польскімі ўладамі 17 снежня 1919; вызвалены ў лютым 1920; пераехаў у Рыгу, потым у Коўна. Удзельнічаў у арганізацыі антыпольскага партызанскага руху. У 1923—1927 выдаваў часопіс «Крывіч», надрукаваў некалькі падручнікаў. Запрошаны Інбелкультам на акадэмічную канферэнцыю па рэформе беларускага правапісу і азбукі (лістапад 1926), на якой быў абраны старшынёй Графічнай камісіі і выступіў прыхільнікам кірылічнай графікі. У красавіку 1927 года пераехаў у БССР. Працаваў дырэктарам Беларускага дзяржаўнага музея, загадчыкам кафедры этнаграфіі пры Інбелкульце, не маючы нават сярэдняй адукацыі. З 1928 акадэмік БелАН. Быў неадменным сакратаром Інбелкульта. Рэдагаваў «Працы кафедры этнаграфіі», працаваў у «Камісіі жывой беларускай мовы», уваходзіў у «Камісію па ахове помнікаў старасвечыны ў БССР». 21 ліпеня 1930 арыштаваны ДПУ БССР па справе «Саюза вызвалення Беларусі». Утрымліваўся ў турмах Масквы і Мінска. Пастановай Калегіі ДЦПУ СССР 10.4.1931 высланы на 5 гадоў у Саратаў. Паўторна арыштаваны 20 жніўня 1937. Ваенная калегіяй Вярхоўнага суда СССР 23 студзеня 1938 прыгавораны да расстрэлу «як агент польскай разведкі і ўдзельнік нацыянал-фашысцкай арганізацыі». Па першым прысудзе рэабілітаваны 10 чэрвеня 1988; па другім — 16 верасня 1958. Аднаўлены ў званні акадэміка АНБ у 1990.

ваты[76]. Такія працэсы ладзіліся і пазней, а на старонках прэсы гучалі галасы незадаволеных бягучым рэпертуарам. Падчас працэсу ў 1927 г., калі БДТ-1 дасягнуў пэўнага поспеху, гледачы абвінавачвалі спектаклі ў «містыцызме і дэкадэнцтве» і выступалі супраць сімвалісцкай эстэтыкі. «Мастацтва павінна быць блізкім да масы, а найбольш адпаведнай формай трэба лічыць рэалізм»[77], — сцвярджалі яны. Зварот да меркаванняў рабочых стаў адным са спосабаў маніпуляцыі тэатрам.

Акрамя гэтага, у мэтах кантралявання і запалохвання пачала выкарыстоўвацца тэатральная крытыка ў прэсе. Трэба памятаць, што вялікая колькасць рэцэнзентаў слаба арыентавалася ў мастацтве, не была знаёмая з тэндэнцыямі еўрапейскага тэатра, была не ў стане «расчытаць» канцэпцыю рэжысёра і таму занадта часта ўспрымала спектакль не як твор мастацтва, але як прадукт. Пытанні «Хто мае права пісаць пра тэатр?» і «Як трэба пісаць?» заставаліся актуальнымі цягам усяго дзесяцігоддзя.

Вось адзін з прыкладаў: 1 лістапада 1926 г., калі была ўзнятая дыскусія на гэтую тэму, сутыкнуліся дзве версіі. Прыхільнікі адной, Еўсцігней Міровіч і Міхаіл Рафальскі, прытрымліваліся погляду, што крытык павінен быць прафесіяналам, каб быць у стане зразумець канцэпцыю рэжысёра і правільна расчытаць ігру акцёраў. Калі ён не зможа гэтага зрабіць, рэцэнзія будзе мець аматарскі характар. А іншая група, значна большая, чым першая (З. Жылуновіч, У. Лілін, В. Вольскі, М. Шульман, П. Арэшнікаў, А. Антонаў), мела цалкам іншае меркаванне: крытык не мусіць быць спецыялістам у тэатральнай сферы і не абавязаны гуляцца ў аналіз спектакля. Ён можа засяродзіцца выключна на змесце п'есы і на апісанні сцэнаграфіі, паколькі «глядач сам разумее, калі добра, а калі дрэнна граюць на сцэне»[78]. Галоўны абавязак рэцэнзента, на іх думку, — паказаць, наколькі спектакль адпавядае чаканням сучаснага гледача і грамадскім працэсам. Напружанне паміж тэатрам і крытыкай за 6 гадоў працы БДТ-1 узмацнілася настолькі, што прывяло да такога выпадку: падчас дыскусіі пасля спектакля «Перамога» старшыня СПМ Барух Табайнік абвінавачваў крытыкаў у тым, што яны не прафесіяналы, кепска ведаюць тэатр і пішуць выключна для ганарараў[79]. Гэта выклікала абурэнне пэўнай часткі рэцэнзентаў, якія з гэтай нагоды даслалі ў рэдакцыю газеты два лісты[80]. Як бачна, БДТ-1, а пасля і БДТ-2 і БДТ-3 функцыянавалі пад чуйным наглядам крытыкі: як партыйнай, так і журналісцкай.

76 Г. Д., *Суд над тэатрамі*, «Савецкая Беларусь» 21.03.1923, № 61, с. 4; А. Зніч, *Суд над тэатрамі м. Мінску. Апошні дзень*, «Савецкая Беларусь» 6.04.1923, № 75, с. 3.

77 В. [В. Вольскі], *Масавы глядач — аб пастаноўках Бел. 1-га Дз. Тэатру*, «Савецкая Беларусь» 12.05.1927, № 105, с. 3.

78 Андрэй Александровіч, *Задачы друку ў галіне тэатральнай крытыкі (Дыспут аб тэатры)*, «Савецкая Беларусь» 3.11.1926, № 251, с. 5.

79 К.І., *Крытыка крытыкаў. Дыспут аб п'есе «Перамога»*, «Савецкая Беларусь» 20.11.1926, № 264, с. 5.

80 Алёша [Анатоль Вольны], *Славутая нарада. Дыспут аб п'есе «Перамога»*, «Савецкая Беларусь» 20.11.1926, № 239, с. 5.

Міхаіл Рафальскі (1889—1937?)

акцёр, рэжысёр, педагог. Працаваў акцёрам у тэатрах Кіева, Харкава, гастраляваў у Мінску і Віцебску. У 1921 з аматараў арганізаваў у Мінску габрэйскую тэатральную трупу, на базе якой была створана габрэйская секцыя Беларускай драматычнай студыі ў Маскве. З 1922 кіраўнік гэтай секцыі. З 1926 кіраўнік Дзяржаўнага габрэйскага тэатра БССР. Стварыў і ў 1933–35 узначальваў студыю пры тэатры. Народны артыст Беларусі (1934). Член ЦВК БССР (1935–37). Арыштаваны і расстраляны ў 1937. Рэабілітаваны пасмяротна.

Значны ўплыў на сітуацыю БДТ-1 мела тэатральная дыскусія. Першым выступіў паэт і крытык Тодар Глыбоцкі, які на старонках газеты «Савецкая Беларусь» апублікаваў два артыкулы: «Даволі анэкдотаў» (11.11.1928) і «Таптаньне на месцы» (13.11.1928). На яго думку, БДТ-1 перажывае глыбокі творчы крызіс, вынікам якога з'яўляецца слабы рэпертуар. Гэта было наступствам пастаноўкі некалькіх досыць слабых беларускіх п'ес і сучасных рускіх «агітак», якія «ўжо абышлі Маскву і Ленінград, пасьпелі там надакучыць ці ўстарэць». Пастаўленыя БДТ-1 спектаклі «Мяцеж» і «Бронецягнік 14-69», мяркуе літаратар, годныя ўвагі і распачынаюць пэўную эпоху ў расійскім тэатры, але беларусам яны чужыя, беларускія гісторыя і ментальнасць адрозніваюцца ад рускіх[81].

«Але няўжо наш тэатр даў падпіску развівацца менавіта па тых этапах, якія дае нам расейскі тэатр? Чаму гэта беларускаму гледачу важней паднесці барацьбу сібірскіх партызанаў, чымся вывесці на сцэне сваіх барацьбітоў?» — занепакоена пытаў Глыбоцкі.

На яго думку, прысутнасць гэтых спектакляў на сцэне МХАТ абгрунтаваная і лагічная, гэта вынік пэўнай эвалюцыі: «Чайка» А. Чэхава, «Сіняя птушка» М. Метэрлінка, «Дні Турбіных» М. Булгакава і, урэшце, «Бронецягнік 14-69» Ус. Іванава. Але БДТ-1 развіваецца не так, як маскоўскія і расійскія тэатры. Спачатку ў ім дамінавалі аднаактоўкі, пасля народная драматургія («На Купалле») і, урэшце, гістарычная драма («Кастусь Каліноўскі»). «Лінія тэатру доўгі час ішла даволі зразумела і ясна, і праца тэатру нібыта накіроўвалася на разьвіцьцё і паглыбленьне самабытнага беларускага тэатральнага мастацтва. І вось цяпер, ці то сапраўды ад рэпэртуарнага голаду, ці то па незадачлівасьці нашага тэатральнага кіраўніцтва, БДТ-1 пачынае губляць сваю лінію і мітусіць, шукаючы дарогі»[82], — так разважаў крытык. Глыбоцкі прапанаваў, каб БДТ-1 карыстаўся ўкраінскай і заходняй драматургіяй, але ў першую чаргу звяртаўся да драматургіі беларускай, дзякуючы якой наш тэатр здольны стаць адным з найбольш важных элементаў беларусізацыі. Акрамя гэтага, ён падказаў, каб пастаноўшчыкі задумаліся над увядзеннем новай тэатральнай мовы, якая б дапамагла ліквідаваць велізарную прорву паміж высокім мастацтвам і масавым гледачом. Глыбоцкага падтрымаў вядомы літаратар і грамадскі дзеяч, кіраўнік ГКПА Зміцер Жылуновіч[83]. Неўзабаве адзін за другім пачалі з'яўляцца адказы (гэтым разам на старонках «Звязды»): «Супраць палітычнай двулікасьці»[84] і «Раскрыем дужкі!»[85] журналіста Д. Міронычыка, «Аб шляхах разьвіцьця беларускага тэатра і аб памылках Тодара Глыбоцкага»[86] А. Баліцкага (даклад на з'ездзе СПМ 16 лістапада), «Аб шкодлівых "пагудках" З. Жылуновіча»[87] літаратурнага крытыка Р. Красінскага. Глыбоцкага і Жылуновіча абвінавацілі ў скажэнні сталінскай формулы нацыянальнай культуры і супрацьпастаўленні ёй «беларускай тэорыі аўтэнтычнасьці», у «нацыянальным эгаізме», «мясцовым шавінізме і нацыяналізме». Ацэньваючы спектакль і рэпертуар у цэлым, Глыбоцкі ігнаруе ідэалагічныя ўстаноўкі, якія падносяцца гледачу з тэатральнай сцэны. У выніку дыскусія аб шляхах развіцця БДТ-1 выйшла па-за межы выключна тэатральных праблем і закранула галоўныя прынцыпы нацыянальнай палітыкі партыі. У сувязі з гэтым, на думку апанентаў, запрапанаваны Глыбоцкім шлях азначаў бы «правы ўхіл у галіне культуры». Слова па гэтым пытанні ўзяў таксама старшыня СПМ Б. Табайнік, які прызнаў прапанову Глыбоцкага небяспечнай. «Як можна ганьбіць п'есы, якія

81 Т. Глыбоцкі, *Даволі анэкдотаў (Пра тэатр)*, «Савецкая Беларусь» 11.11.1928, № 259, с. 3.

82 Т. Глыбоцкі, *Таптаньне на месцы («Бронецягнік 14-69» у БДТ-1)*, «Савецкая Беларусь» 13.11.1928, № 260, с. 4.

83 З. Жылуновіч, *Беларуская самабытнасьць і бязухільны інтэрнацыяналізм*, «Савецкая Беларусь» 20.11.1928, № 266, с. 2.

84 Д. Міронычык, *Супраць палітычнай двулікасьці (Да пытаньня аб правай небясьпецы ў культурным будаўніцтве)*, «Звязда» 17.11.1928, № 264, с. 2–3.

85 Д. Міронычык, *Раскрыем дужкі! (Аб правай сутнасьці выступленьняў тав. Жылуновіча)*, «Звязда» 24.11.1928, № 270, с. 3.

86 А. Баліцкі, *Аб шляхах разьвіцьця беларускага тэатра і аб памылках Тодара Глыбоцкага*, «Звязда» 20.11.1928, № 266, с. 3.

87 Р. К-скі [Р. Красінскі], *Аб шкодлівых «пагудках» З. Жылуновіча*, «Звязда» 23.11.1928, № 269, с. 3.

былі пастаўлены соткі разоў і маюць вялікую папулярнасьць і посьпех. Такая крытыка вядзе тэатр назад, у балота»[88].

У сваю чаргу, драматург Я. Рамановіч абвінавацiў Глыбоцкага ў тым, што, выступаючы супраць рускай драматургіі, ён падтрымлівае заходняе мастацтва, «хворую містыку і шокавы сымбалізм пад Пшыбышэўскага»[89].

88 *Тэатр і музыка. На Усебеларускім зьезьдзе працаўнікоў мастацтва*, «Звязда» 18.11.1928, № 265, с. 4.

89 Я. Рамановіч, *Тэатр-драматург-крытыка*, «Звязда» 21.11.1928, № 267, с. 4.

Некалькі тыпаў спектакляў, якія стварылі аблічча тагачаснай драматургіі і тэатра

Сямейныя трагедыі

Канфлікт пакаленняў, у першую чаргу бацькоў і дзяцей, стаўся адным з галоўных матываў беларускай драматургіі першай і другой дэкады XX ст. Традыцыйная беларуская сям'я (пераважна сялянская) была досыць кансерватыўнай у дачыненні да зменаў, што адбываліся ў дарэвалюцыйнай Расійскай імперыі, а пасля і ў савецкай Беларусі. Лад тагачаснай сям'і быў патрыярхальны, бацька ўспрымаўся не толькі як яе галава, але наўпрост як цар з неабмежаванай уладай, моцай і сілай. Звычайна ён адзін прымаў рашэнні па ўсіх пытаннях. Дзеці павінны былі падпарадкоўвацца волі бацькоў, таму бунт супраць рашэнняў бацькі і маці быў сведчаннем кардынальных зменаў у сям'і, разбурэння старых, адвечных традыцый. Найчасцей такое мела месца падчас выбару нарачонага/нарачонай (першы выпадак апісваецца часцей). Галоўнай перашкодай да шлюбу па любасці бываў акурат бацька — адзін або разам з абраным ім кандыдатам. Гэты апошні найчасцей быў заможны, з таго самага або вышэйшага сацыяльнага класа, а часам нават іншай нацыянальнасці ці веравызнання.Вобразы маладой нявіннай дзяўчыны-нявесты і яе выбранца пачалі набіраць сімвалічнае значэнне. Дзяўчына ўспрымалася як увасабленне ўсяго беларускага народа, як сімвал маладой, чыстай і адроджанай Беларусі. А яе выбранец рабіўся носьбітам новых ідэй і каштоўнасцей, якія павінны былі кардынальна змяніць краіну.

Аб'яднанне гэтых двух вобразаў было ўвасабленнем метафарычнай ідэі нацыянальнай еднасці і гармоніі. Янка Купала быў адным з першых, хто ўвёў гэтую сімволіку ў сваю творчасць. Адзін з беларускіх даследчыкаў, Віктар Каваленка, падкрэсліваў: «Вобразы жанчын у драматычных паэмах і сцэнічных творах адлюстроўваюць імкненне маладой Беларусі да новых мэтаў»[90]. Гэта

90 В. Каваленка, *Эпічная сіла паэтычнага слова,* [у:] *Янка Купала. Паэмы. Драматычныя творы*, Мінск 1989, с. 484.

падхапілі іншыя драматургі, у т.л. Цішка Гартны, Максім Гарэцкі, Францішак Аляхновіч.

Прыкладам можа быць адзін з ранніх сцэнічных твораў Янкі Купалы — «Паўлінка» (17.09.1920, рэж. Фларыян Ждановіч). Напісаная ў 1912 г., «Паўлінка» была надзвычай папулярная ў 1910-х у пастаноўцы БДТ-1[91]. З прычыны такога поспеху Еўсцігней Міровіч узнавіў спектакль у 1927 г. Дзеянне адбываецца вакол гісторыі кахання галоўнай гераіні Паўлінкі (Лідзія Навахацкая) і мясцовага настаўніка Якіма Сарокі (Барыс Дольскі). Яны знаёмыя ўжо тры гады і нарэшце вырашаюць пабрацца. Аднак бацька Паўлінкі, засцянковы шляхціч Сцяпан Крыніцкі (Антук Крыніца), мае для яе іншага кандыдата — шляхціча Адольфа Быкоўскага (Усевалад Фальскі).

Дзевятнаццацігадовая Паўлінка — асоба вельмі вясёлая, аптымістычная, поўная жыццёвых сіл і энергіі, з добрым пачуццём гумару. Кідаецца ў вочы яе ўпэўненасць у сабе, цвёрдасць і жаданне абараняць сваю пазіцыю. Выказанае бацькам меркаванне, што жанчына павінна толькі рэгулярна чытаць Біблію і хадзіць у царкву, Паўлінцы чужое. Яна не баіцца сказаць яму проста ў вочы, што не згодная выйсці замуж за кагосьці, апрача Якіма. У размове з цёткай Агатай Паўлінка гаворыць: *«Я свайго такі даб'юся або згіну, каб і следу не засталося»* (с. 155)[92]. Яна не хавае, што дзякуючы Якіму істотна змянілася яе разуменне асабістага шчасця, сям'і, жыцця і свету: *«Ён такі добры, такі разумны. […] Кніжкі мне прыносіў… Хораша так аб усім расказваў… як трэба жыць, як людзей трэба ўсіх любіць, і шмат, шмат чаго. І любіць жа ён гэтых людзей зусім неяк не так, як мы іх любім. […] У нас, кажа, усё ідзе не так, як трэба. Людзі, кажа, у нас, як звяры: адзін на другога кідаюцца, адзін на другога цкуюць, пад'юджваюць, ненавідзяць адзін другога. Змалку дзён, кажа, прывыкаюць у нянавісці жыць, змалку дзён іх да гэтага вучаць і дома і за домам. Сляпыя, кажа, усе сляпыя»* (с. 154). Паўлінка пачынае разумець, што, каб змяніць такі парадак, ёй трэба парваць стасункі з сям'ёй і асяроддзем, у якім яна выхавалася і да якога была прызвычаеная. Рашэнне гэтае не даецца ёй лёгка: ёсць моманты, калі яна паглыбляецца ў свае думкі, самотна сядзіць і разважае. Якім падтрымлівае і абнадзейвае яе: *«Мы […] не дзеці — маем свой розум і можам сабой пакіравацца. […] Іначай згінем […] як рудыя мышы…»* (с. 141). *«Гэта дачэснае жыццё можна добра наладзіць, так добра, абы толькі ахвота ў нас была ды вытрывалась»* (с. 144). Калі Якім прапануе Паўлінцы ўцячы і ажаніцца без бацькоўскай згоды, дзяўчына пасля пэўных сумневаў пагаджаецца і плануе зрабіць гэта вечарам таго самага дня, на які запланавана знаёмства з Быкоўскім. Яна разумее, што ў такой сітуацыі ўцёкі з дому — найлепшае рашэнне. Бацька Паўлінкі, Сцяпан, — чалавек уладны і дэспатычны. Будучы заможным гаспадаром, ён прагне парадніцца з чалавекам добрага паходжання. Таму сваю адзіную дачку ён хоча выдаць замуж за шляхціча Быкоўскага, які для яго з'яўляецца ўзорам выхавання, культуры, але, перш за ўсё, багацця. Па прыняцці такога рашэння Сцяпан робіць усё, каб ажыццявіць сваю задуму. Трэба адзначыць, што яго адносіны да Якіма змяняюцца. Калі той толькі сябраваў з Паўлінкай, у Крыніцкіх яму былі рады: з павагай прымалі, запрашалі на абед і нават, пры патрэбе, дапамагалі матэрыяльна. Аднак калі высветлілася, што Паўлінка ў яго закахалася і хоча замуж, Сцяпан кардынальна мяняе сваё стаўленне: перастае запрашаць, а пры кожнай нагодзе прыгадвае яго сялянскае паходжанне і называе «бязбожнікам», «свінапасам», «хамуйлам і плюгаўствам». Нянавісць да Якіма ўзмацняецца, калі Сцяпан даведваецца пра яго рэвалюцыйныя погляды. *«Каб мог, дык на першай асіне павесіў бы цябе»* (с. 143) — крычыць Крыніцкі ў гневе, а пасля піша данос, тым самым спрычыняючыся да арышту Якіма. Філасо-

91 Прэм'ера «Паўлінкі» адбылася ў Беларускім музычна-драматычным гуртку (27.01.1913, рэж. Алесь Бурбіс, Вільня).

92 Тут і далей: Я. Купала, *Паўлінка*, [у:] Я. Купала, *Поўны збор твораў, т. 7: Драматычныя паэмы. П'есы*, Мінск 2001.

Максім Гарэцкі (1893—1938)
беларускі пісьменнік, крытык, літаратуразнавец, лексікограф, фалькларыст. Настаўнік Віленскай беларускай гімназіі і беларускіх настаўніцкіх курсаў, супрацоўнічаў у газ. «Беларускія ведамасці», «Беларускі звон». Рэдактар і выдавец газ. «Наша думка» (снежань 1920 — ліпень 1921), «Беларускія ведамасці» (з верасня 1921). Выкладчык мовы і літаратуры (у т.л. БДУ, Камуністычны ўніверсітэт БССР, Мінскі ветэрынарны тэхнікум, Горацкая сельгасакадэмія (з 1.2.1926)). Загадчык кафедры беларускай мовы, літаратуры і гісторыі Горацкай сельгасакадэміі. Правадзейны член Інбелкульта, навуковы сакратар Літаратурнай камісіі (да 10.6.1925), вучоны спецыяліст (2.10.1928) Інстытуту навуковае мовы Інбелкульта. Удзельнік Беларускай акадэмічнай канферэнцыі (1926). Арыштаваны (19.7.1930) па абвінавачанні ў прыналежнасці да «Саюзу вызвалення Беларусі», у красавіку — маі 1931 засуджаны да высылкі на пяць гадоў у Вятку. Арыштаваны зноў (4.11.1937), пазней расстраляны 10 лютага 1938 года. Рэабілітаваны 15.11.1957.

фія Сцяпана простая: чалавек, які ідзе на канфлікт з уладай і пагражае ёй, павінен быць пакараны.

Важнае месца ў п'есе займае вобраз Адольфа Быкоўскага, які Купала паказаў іранічна. Калі Сцяпан першы раз згадвае гэтага кандыдата ў жаніхі, яго жонка, Альжбета, адразу ж рэагуе: *«Ажно нічога людскога. Толькі ездзіць ды нюхае, якая дзяўчына пасагу больш мае, а сам дык голы як бізун»* (с. 147). Муж, аднак, не заўважае гэтых слоў, а нагода іх спраўдзіць здараецца падчас забавы. Вось у пакой уваходзіць Быкоўскі і выбірае сабе месца збоку. Стараецца трымацца далей ад іншых, падкрэсліваючы тым самым сваю адасобленасць. Госці — пераважна мясцовая моладзь — жартуюць, а часам і кпяць з яго. Прычына простая: Быкоўскі, як гогалеўскі Хлестакоў, каб паказаць сябе ў лепшым святле, прыдумляе пэўныя факты і нават хлусіць. Такім чынам ён стварае міф пра сваё багацце, заможны маёнтак і надзвычайныя ўраджаі. Усё беларускае Быкоўскі называе «мужыцкім», не вартым увагі «культурнага і прыстойнага» чалавека, як ён сам. Таму спачатку ён адмаўляецца ўдзельнічаць у народных танцах і спевах. Затое намагаецца падкрэсліць, што сам ён вялікі знаўца добрых звычаяў, песень і танцаў, заведзеных у дамах шляхты. Ён поўны пыхі, манернічае, а даволі шматлікія польскія словы перасыпае беларускімі. Усё гэта робіць з яго дастаткова камічны і нават гратэскны вобраз, выклікаючы ў гледачоў усё большую весялосць. Аднак хутка пан Быкоўскі пагаджаецца на просьбы Паўлінкі і далучаецца да забаваў вясковай моладзі: танчыць разам з ёй лявоніху, а пасля спявае на чыстай беларускай мове. Высвятляецца, што ён таксама носьбіт беларускай культуры, толькі пагарджаў ёю раней. Вобразу псеўдашляхціча Быкоўскага з яго надзьмутасцю і ганарлівасцю, пагардай да праваслаўнай веры і народнай культуры Купала супрацьпастаўляе беларускіх хлопцаў і дзяўчат з іх натуральнасцю, сціпласцю, талерантнасцю, здаровым розумам, пачуццём гумару і іроніяй.

У выніку Сцяпан застаецца расчараваны і ашуканы, пра гэта сведчыць фінальная сцэна спектакля. Рыхтуючыся да ўцёкаў з дома, Паўлінка пакуе неабходныя рэчы. Па ўмоўным сігнале яна спачатку выкідвае праз акно хусту з вопраткай, а пасля сама спрабуе збегчы. У гэты момант у пакой уваходзяць бацькі і перашкаджаюць уцёкам. Усю тройцу чакае здзіўленне, бо звонку яны знаходзяць Быкоўскага. Пан Адольф спрабуе апраўдацца, сцвярджаючы, што збіўся з дарогі і пагрукаў у акно, каб спытаць, як выехаць. Бацькі Паўлінкі ўпэўненыя, што ён хацеў іх падмануць. Сцяпан не ў стане хаваць свой гнеў: *«Негадзяй, вірутнік з-пад цёмнай гвязды, вон з маёй хаты, каб твая і нага тут не была! Не мог, як трэба, па-хрысціянску — з сватам, з запаведзямі маю дачку ўзяць, але, як злодзей, хацеў праз акно вывалачы! Вон! Вон!»* (с. 181). У выніку шлюб не адбываецца, а ўсе героі адчуваюць расчараванне.

Вобразы беларускай вёскі

У беларускіх гарадах дамінавала рускае, польскае або габрэйскае насельніцтва. Беларусы ж пражывалі галоўным чынам у вёсках. Таму натуральна, што зямельнае пытанне і звязаныя з ім праблемы неаднаразова закраналіся ў многіх сцэнічных творах.

Зямля і адносіны да яе, сувязь з ёю, свабода — вось шэраг ключавых пытанняў, якія былі высунуты на першы план Купалам у п'есе 1913 года «Раскіданае гняздо» (рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Аскар Марыкс, 14.04.1921). Драматург меў намер паказаць, як беларускі народ паступова абуджаецца і пачынае змаганне за свае правы. Дзеянне адбываецца ў 1905 г. — напярэдадні першай расійскай рэвалюцыі. Сям'я Зяблікаў — бацька Лявон (Антук Крыніца), маці Марыля (Леацына Скржэндзіеўская) і пяцёра дзяцей: Сымон (Барыс Дольскі), Зоська (Лідзія Ржэцкая), Данілка (Ірына Ждановіч), васьмігадовая Аленка і сямігадовы Юрка — згодна з рашэннем новага гаспадара маёнтка павінны пакінуць дом, гаспадарку і шукаць сабе іншае месца для жыцця і працы. Складаная матэрыяльная сітуацыя, цяжкая хвароба Марылі і прывязанасць да месца не дазваляюць ім гэта зрабіць. Распачаты пяць гадоў таму судовы працэс па набыцці кавалка зямлі з сядзібай не толькі не прынёс чаканага выніку, але загнаў сям'ю ў яшчэ большыя клопаты: давялося прадаць апошнюю карову-карміцельку і адзінага каня. Усведамляючы памылку, пад вагой велізарнага пачуцця віны, Лявон сканчае жыццё самагубствам. Яго сын Сымон прымае рашэнне працягваць распачаты бацькам працэс і чакае паўторнага разгляду справы, але таксама прайграе. Аднак ён не хоча паддавацца, не згаджаецца ані змяніць месца пражывання, ані пайсці працаваць да Паніча, ані не дае сваёй згоды на тое, каб усе пайшлі жабраваць. Сымон вырашае застацца і перачакаць зіму, пакуль не знойдзецца нейкае іншае выйсце. Аднойчы іх наведвае Незнаёмы, які распавядае пра падрыхтоўку вялікага сходу і ўгаворвае Сымона ісці туды разам з сям'ёю. Той спачатку адмаўляецца, але неўзабаве змяняе сваё рашэнне, падпальвае дом Паніча і выпраўляецца на сход.

Сярод герояў можна заўважыць пэўную розніцу ў адносінах да зямлі. Наймацнейшую сувязь мае з зямлёй Лявон. *Ён перакананы, што «чалавек з зямлёй зрастаецца, як гэта дрэва: ссячы дрэўца — засохне, ад-*

бяры ў чалавека зямлю — згіне»[93]. Яго дзяды арандавалі ў пана зямлю, гадамі спраўна плацілі чынш, з часам пабудаваліся, яго бацька паставіў дом, у якім цяпер жыве вялікая сям'я Зяблікаў. *«З зямелькай зжыўся, як з роднай маткай... Кожны каменьчык на полі і кожны кусцік на сенажаці змалку ўжо знаў як сваіх пяць пальцаў на руцэ»* (с. 213), — спавядаецца герой. Калі Лявон падае дакументы ў суд, ён перакананы ў перамозе. Але пасля пройгрышу пачынае ўсведамляць сваю памылку і, адначасова, наіўнасць сваёй веры ў справядлівасць. *«Я толькі хацеў праўды шукаць. Ха-ха-ха! Здурэў і праўды шукаў»* (с. 213), — іранічна ацэньвае ён свае паводзіны. Пастунова для Лявона галоўным пытаннем робіцца праблема віны. *«Чым я вінен? Што любіў гэту зямлю, гэту родную нашу!»* (с. 213) — пытае ён самога сябе. У ім узмацняецца пачуццё віны перад продкамі і прыгаворанай да галечы сям'ёй. Праз пэўны час ён прымае рашэнне аб самагубстве: *«Няхай здзіраюць!* [...] *Я сам вінен і за ўсіх вас адвет панясу перад людзьмі і перад Богам»* (с. 215).

Падобны стасунак да акрэсленай праблемы мае старэйшы сын Лявона — Сымон. Купала паказаў эвалюцыю, якая адбылася ў свядомасці героя. Спачатку ён падтрымліваў бацьку і верыў у пазітыўнае вырашэнне справы. Пасля пачаў асуджаць яго, назіраючы, як лёгка той адмаўляецца ад барацьбы і паддаецца. *«Які я ўжо ўдаўся, такі і буду, а свайго ў крыўду не папушчу, хоць бы там свет дагары нагамі перакуліўся»* (с. 207); *«І мы затое павінны бараніць яе [зямлю] усёй сваёй сілай»* (с. 214), — даводзіць Сымон і з гэтай мэтай хоча выкарыстаць розныя метады барацьбы. Ён грубы да маці, абыякавы да Старца, які наведвае іх дом, гатовы выракчыся сястры за тое, што яна «прападае з Панічом», а ў напружаны момант хоча нават знішчыць скрыпку Данілкі, у выраб якой той уклаў усю сваю душу. Калі надараецца выпадак сустрэцца з галоўным віноўнікам трагедыі, Панічом, Сымон адразу ж хапаецца за сякеру. Толькі дзякуючы ўмяшальніцтву Лявона канфлікт вычэрпваецца, а словы бацькі (*«Трэба праўды шукаць не тапаром, а розумам»* [с. 215]) надоўга застаюцца ў памяці сына. Адразу па смерці Лявона Сымон мяне свой пункт погляду: *«Трэба пачынаць новае жыццё. І я яго пачну.* [...] *Тата праўду сказаў, што трэба розумам ваяваць, а не тапаром. І я розумам буду ваяваць і другіх вучыць да гэтае вайны. Годзе крыўды, годзе няпраўды!»* (с. 216).

Сымон цяжка перажывае смерць бацькі і адначасова разумее, што цяпер ён сам павінен стаць галавой сям'і і ўзяць на сябе ўсю адказнасць за яе лёс. Пасля пахавання Лявона ён вяртаецца дамоў і заяўляе:

93 Тут і далей: Я. Купала, *Раскіданае гняздо*, [у:] Я. Купала, *Поўны збор твораў, т. 7: Драматычныя паэмы. П'есы*, Мінск 2001, с. 213.

«Там, над бацькавай магілай, зарок сабе даў жывым не сысці з гэтага месца, з гэтага нашага разграбленага гнязда [...] *І не сыду, і не уступлю, хай б'юць, рэжуць, катуюць!..»* (с. 222). Усімі сіламі ён намагаецца стрымаць слова, нягледзячы на тое, што Паніч выкарыстоўвае ўсё больш жорсткія метады: спачатку загадвае садраць страху, пасля — забраць усе рэчы і ўрэшце — знішчыць хату цалкам. Сымон адмаўляецца таксама ад прапановы працы і новага жылля пры двары Паніча. У другі раз ён распачынае судовую справу, падаючы прозвішчы дванаццаці сведкаў, якія маглі б пацвердзіць факт збудавання Зяблікамі дома. Ён перакананы, што бацька зрабіў бы гэтак сама. Рыхтуючы крыж для яго магілы, Сымон гаворыць: *«Адзін тата мяне мой пазнае і радасна выйдзе ка мне на спатканне, — падзякуе за крыж і бласлаўленне свае дасць мне на далейшую вытрываласць, на далейшую барацьбу з нядоляй»* (с. 236-237). Паўторна прайграўшы суд, Сымон пачуваецца прыгнечана, але, як і раней, не здаецца. На просьбу маці адступіць і пакарыцца ён адказвае: *«А ці ведаеш, мамка, што гэта значыць — ім пакарыцца? ці хоць дагадваешся? Гэта, мамачка, значыць: прадаць, утапіць сябе, цябе, нас усіх у няволю ім на векі вечныя — запрапасціцца ў вечнае рабства, з якога выхаду ніколі не знойдзем ні мы, ні тыя, што пасля нас гэта рабства ў спадчыну атрымаюць»* (с. 245). Яго пазіцыя змяняецца толькі пад уплывам Незнаёмага. Пакідаючы хату, ён выкрыквае: *«На вялікі сход! Па Бацькаўшчыну!!!»* (с. 262). У ім узнікае ўсведамленне таго, што прычына трагедыі яго сям'і — не канкрэтны паніч, але сістэма і ўлада. Нараджаюцца вера і надзея, што з часам ён вернецца на гэтую зямлю і пабудуе дом.

Абсалютна інакш ставяцца да зямлі іншыя героі: Марыля, Зоська, Данілка і Старац (Генрых Грыгоніс). Марыля з самага пачатку была перакананая, што справа прайграная. *«Я казала, што нічога не выйдзе. Ці з багатым беднаму судзіцца?»* (с. 212) — папікае яна мужа. Марыля ўпэўненая, што трэба будзе пакінуць дом і зямлю. Яна нават пачынае шыць жабрацкія торбы. *«Але не сягоння, то заўтра, пазаўтра будзем імі [жабракамі]. Такая ўжо, відаць, нашага брата доля, і нам не мінуць гэтага»*, — гаворыць яна Зосьцы (с. 233). Па другой паразе ў судзе яна гаворыць сыну: *«Што адзін зробіш процi ўсіх?* [...] *А трэ было пакарыцца!»* (с. 244). Яе падтрымлівае Старац, які даўно таму таксама страціў сваю хату і зямлю і цяпер вымушаны жабраваць, ходзячы з вёскі да вёскі і просячы міласціну. Таму ён раіць Зяблікам падумаць пра жабрацтва як пра адзін з магчымых спосабаў вырашэння праблемы. Ён гаворыць Марылі: *«Час, птушка-маці, знімацца з гэтага раскіданага гнязда, каб іншых сваіх дзетак убараніць* [...] *Скінь пыху з сэрца, набярыся адвагі, забірай гэтых з сабой і ідзі, ідзі, куды ногі панясуць, куды вочы твае глядзець будуць!»* (с. 257).

Данілка і Зоська, у сваю чаргу, як гэта бывае ў дзяцей, нявызначана ставяцца да зямлі. Яны яшчэ не паспелі прывязацца да яе і, акрамя таго, як артыстычныя натуры прагнуць вырвацца з гэтага месца, працаваць не на зямлі, а заняцца чымсьці іншым. Зоська жаліцца: «*Тут неяк так душна*» (с. 208) — і ўцякае на сенажаць, поле і да вады, дзе збірае кветкі і пляце вянкі. Закаханая ў Паніча, яна верыць, што ён дапаможа яе сям'і збудаваць шчасце. Яна жыве ва ўяўным свеце. Спачатку расказвае маці сон, у якім прыгожы юнак адвёў усю сям'ю ў краіну з прыгожымі рэкамі і садамі, населенымі райскімі птушкамі, і прасіў, каб яны засталіся там і кіравалі ўсім светам; пасля спрабуе пераканаць яе, што прыйдуць лепшыя часы: «*Глянь-це — якое прыгожае неба на захадзе! Там, на гэтым небе, мы калісь жыць будзем. І не будзе там ні такое хаты разваленае, ні людзей такіх нягодных: будзе там адзін вялікі дом для ўсіх чыста, а ў ім будуць жыць іншыя людзі, як тут на зямлі,— будуць усе паміж сабой браты ды сястрыцы родныя*» (с. 233-234). Данілка, нягледзячы на малы ўзрост, таксама шукае выйсця з такой сітуацыі. Цягам усёй п'есы ён робіць сабе скрыпку, якая мусіць стаць інструментам барацьбы за ўласны лёс і шчасце сям'і. Ён марыць пра тое, каб музыкай выразіць новае жыццё, то-бок змяніць яго, палепшыць. Ніхто ў сям'і не ўспрымае яго сур'ёзна, блізкія лічаць Данілку блазнаватым. Нават ён сам так гаворыць пра сябе: «*Няхай сабе кажуць, што я дурнаваты, што я такі, што я гэтакі, але я ўсё бачу і ўсе разумею. Не хачу толькі наверх вылазіць з сваім розумам, бо з ім цяперашнім светам далёка не зойдзеш*» (с. 238). Для яго неістотна, што рабіць далей: застацца на месцы, рушыць з торбай у свет або пайсці за Незнаёмым. Паўсюль ён будзе імкнуцца да таго, каб уся сям'я была разам і працавала. Праблему «раскіданага гнязда» ён фармулюе наступным чынам: «*Вось дык пайшла ў нас сягоння работа! Зоська вянок уе, Сымон крыж робіць, мамка торбачкі шые, а я скрыпачку раблю*» (с. 234).

Выразнікам іншага погляду ў п'есе з'яўляецца Незнаёмы (А. Церах), які нагадвае прарока. Ён з'яўляецца пасля прайгранага Лявонам суда і намаўляе яго пакінуць дом і ісці «на вялікі сход». Незнаёмы дае зразумець, што толькі ён адзін ведае, дзе шукаць праўды. «[...] *цяпер ты вольны, як птушка, — нішто цябе не вяжа.* [...] *Годзе нацягаліся твае дзяды і прадзеды ношкі непасільнай! Выбіла гадзіна, і ты мусіш, як арол магучы, распусціць сваё крылле і ляцець туды, куды ўсе цяпер злятаюцца. Кончылася чалавечае вечнае начаванне, і світанне агністае пачынаецца на зямлі ад краю да краю, ад мора да мора!*» (с. 246) — звяртаецца ён да Сымона. Выкарыстаны Купалам вобраз Незнаёмага мусіў сімвалізаваць імкненне да праўды, барацьбы за шчасце і справядлівасць.

Беларуская вёска пасля рэвалюцыі 1905 года была паказаная Цішкам Гартным у п'есе «Сацыялістка» (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 8.03.1923). У гэты час распачалася рэалізацыя рэформы Пятра Сталыпіна (9.11.1906), у працэсе якой скасоўваліся вясковыя абшчыны, а прыналежная ім зямля перапрадавалася памешчыкам і багатым сялянам[94]. Гартны быў сведкам гэтых зменаў: ён нарадзіўся ў правінцыі, у мястэчку Копыль, у сям'і збяднелага селяніна. «Сацыялістка» — цікавы прыклад таго, якім чынам аўтар працягвае пытанні (канфлікт пакаленняў і адносіны да зямлі), закранутыя Купалам у «Паўлінцы» і «Раскіданым гняздзе».

Героі «Сацыялісткі» — тры сям'і з вёскі Плава: дзве памешчыцкія — Рыхлыя і Слівы і адна сялянская — Лісы. Сям'я Сымона Рыхлага багацела самастойна цягам гадоў, а вось Ян Сліва атрымаў маёнтак па смерці бацькі, які, у сваю чаргу, атрымаў яго па выніках сталыпінскай рэформы: да ўжо наяўнай маёмасці далучыў два вялікія кавалкі зямлі, стаўшы найбагацейшым чалавекам не толькі ў Плаве, але і ва ўсёй мясцовасці. Мара Яна — шлюб з надзвычайна прыгожай дачкой Сымона Рыхлага, Палутай. Сям'я Рыхлага таксама вельмі зацікаўленая такім мар'яжам, які б значна падняў іх аўтарытэт і ўплыў на вёсцы. Праблема заключаецца толькі ў тым, што Палута не кахае досыць абмежаванага інтэлектуальна і мала прывабнага Яна. Яе сімпатыі на баку прыгажуна, разумніка і, у дадатак, распаўсюдніка нелегальнай літаратуры Петруся Ліса. З гэтай прычыны яе дражняць «сацыялісткай».

Вобраз Палуты непасрэдным чынам звязаны з Паўлінкай: дзяўчына таксама намагаецца пераканаць бацькоў, што яе пачуцці важнейшыя за разлік, што яна мае права прымаць рашэнні: «Я шкоднага вам не раблю... А ў чым іншым, нябось, маю права быць і незалежнаю», «*А да гэтага яшчэ цяперака і сьвет пераменіўся, другім стаў; розумам сталі больш жыць, а не багацьцем ды знатнасьцю, бо розум ляпей усяго.*[...] *Грошы мяне таксама ня дужа спакушаюць*»[95] (с. 8-9). Сам-насам з каханым Петрусём яна клянецца: «*Я з табою не расстануся, мяне ніхто ня зможа з табою разлучыць па дабросьці*» (с. 23). І ён падтрымлівае яе: «*Больш настойнасьці, родненькая. Круцей павядзі з бацькамі. Не дайся гнуць у дугу.* [...] *Кінь сумненьне... Пяройдам прашкоды...*» (с. 24).

Бацькі Палуты, Сымон і Домна, не хочуць даваць згоды на шлюб дачкі з Петрусём і любой цаной намагаюцца падпарадкаваць яе сваёй волі. Калі гэта не атрымліваецца, Ян вырашае ачарніць канкурэнта — піша данос

94 Гл. Z. Szybieka, *Historia Białorusi: 1796–2000*, Lublin 2002, s. 165–169.

95 Тут і далей: Ц. Гартны, *Соцыялістка*, [у:] *Сцэнічныя творы, кн.2.*, Мінск 1924.

у паліцыю пра пагрозу з боку Ліса: маўляў, ён настройвае мясцовую моладзь супраць улады і царквы і распаўсюджвае забароненую літаратуру. Палута папярэджвае Петруся пра данос, ратуючы яго ад арышту. Але сама яна вымушаная ажаніцца са Слівам. Праз паўгода сямейнага жыцця яна ўцякае ад мужа, які, як высвятляецца, зусім яе не кахае, а проста хацеў мець у гаспадарцы дадатковую рабочую сілу.

Драматургічны матэрыял дазволіў пастановачнай групе засяродзіцца на прадстаўленні беларускай дарэвалюцыйнай вёскі і ўсталяваных у ёй адносін. Важнае месца займаюць першыя тры дзеі, у якіх з вялікай дакладнасцю па чарзе паказваецца жыццё трох сем'яў: Рыхлых, Сліваў і Лісаў. Гаспадарка Рыхлага — дом, хлеў, стадола, свіран, стайня, вялікі сад, гарод з мноствам кветак — мусіла прывесці гледача ў захапленне. Ён павінен быў з першага імгнення зразумець: тут жыве сям'я, якая не толькі славіцца сваёй заможнасцю, але таксама мае багатую гісторыю. У садзе пад вішняй стаіць лаўка, дзе любіць сядзець уся сям'я і госці, для якіх дзверы заўсёды адчыненыя. Акурат тут Палута ўступае ў спрэчку з бацькамі, якія ўгаворваюць яе жыць з імі ў згодзе, выконваць іх парады і наказы. «*Калі мы табе радзім, што рабіць — слухай, не ашукаешся: мы пражываем сваё жыццё і чаму небудзь ды навучыліся*» (с. 12), — гаворыць маці. Петруся яны лічаць «бедным, непачэсным ды яшчэ распусным», «галадранцам, прайдохам», «ні бога ў яго, ні цара, ні начальства, на багатых людзей ліха ведае, што пляце, ні ў вошта не ставіць», а шлюб з ім «спаганіць род». У сваю чаргу, шлюб з Янам, які «гэтулькі дабра ад бацькі ў насьледку дастаў: дзьве валокі поля, будынкі, а грошай колькі», на думку бацькоў, будзе карысны для дачкі. «Пойдзеш за яго — у рай пападзеш», — заяўляе ёй бацька. Тут выразна відаць падабенства паміж стаўленнем самога Рыхлага да Петруся і стаўленнем Сцяпана Крыніцкага да Якіма. У абедзвюх сітуацыях «галовы сем'яў» робяць моцны акцэнт на антыўрадавай дзейнасці выбраннікаў сваіх дачок, тым самым даючы да зразумення, што гэта галоўная прычына адмовы з іх боку. Яны надзвычай баяцца краху ўсталяванага парадку як у краіне, так і ў сям'і, дзе аўтарытэт бацькі неаспрэчны.

Жытло Слівы — гэта вялікі, прасторны, памаляваны ў белы колер пакой з двума вокнамі, што выходзяць на луг. На покуці знаходзяцца два абразы: Хрыста і Багародзіцы. Ля сцяны стаяць два ложкі з высокімі вежачкамі падушак. Кідаецца ў вочы вялікая колькасць развешаных карцін: краявідаў і гістарычных сцэн. Ян размаўляе з маці, Матрунай, пра цяжкасці ўтрымання такой вялікай гаспадаркі, наракае на выдаткі. Абое вырашаюць, што «*цяперака сьвет надта благі, нічога людзі не вартыя* [...] *гультаі-непаслухнікі, распусныя ўсе, не баяцца бога, не паважаюць багатых і знатных*» (с. 26). Як і сям'я Рыхлага, найбольшай небяспекай на вёсцы яны лічаць Петруся Ліса, які паходзіць са збяднелай сям'і і не верыць у Бога. Яны абвінавачваюць яго ў тым, што ён нібыта прывёз з горада нелегальную літаратуру і раздае яе мясцовай моладзі, падпальвае дамы землеўласнікаў і заклікае: «*Вас усіх багацееў трэба спаліць*» (с. 28). Ян гаворыць, што той ужо некалькі разоў абзываў яго рознымі мянушкамі і нават пагражаў забіць. «*А то далей гэтак папускаць нельга: занадта разбазарыў ужо — ушчунку просіць. Будзем маўчаць — дык настроіць усю голь і гатовы яшчэ папаліць людзей. Падпаляць, пакрадуць — ты шукай тады права*» (с. 27), — падсумоўвае Матруна. Яна не можа хаваць, што сапраўдная прычына іх агрэсіўнага стаўлення да Петруся — яго раман з Палутай. Разам з сынам яны лічаць, што дзяўчына стала ахвярай Лісавага падступства. «*Дзяўчына багатых, знатных гаспадароў ды вазьмі спляціся чуць не з жабраком па беднасьці ды соцыялістам шчэ, бязбожнікам. Трэба ж як выкараскаць яе з гэтай кампаньні. А пажаненьне зь Янам — найлепшае выйсьце*» (с. 34), — гаворыць маці. Яны вырашаюць напісаць данос, які б садзейнічаў урэгуляванню справы. Цікава прадумана сцэна, падчас якой Ян застаецца адзін у пакоі. Ён ходзіць і прыглядаецца да свайго адбітка ў люстэрку паміж двума вокнамі, корчыць грымасы, прымярае шапку, кашулю ў кветачкі і пінжак. Уяўляе сабе, як пасля шлюбу пачне модна апранацца і выхваляцца сярод вясковых хлопцаў, хоць яшчэ хвіліну таму скардзіўся, што не мае грошай на новыя штаны.

У абедзвюх дзеях драматург цікавым чынам прадумаў, а рэжысёр і акцёры падхапілі механізм узнікнення крайне негатыўнай рэакцыі сем'яў Рыхлага і Слівы на Петруся і яго адносіны з Палутай. Гэтая тэма вяртаецца тройчы, з кожным разам набіраючы ўсё большую сілу — напрыклад, у першай сцэне з Палутай і бацькам, пасля з Палутай і маці і ўрэшце з Палутай і Петрусём (Палута пераказвае размову з бацькамі). І ў другой дзеі — з Янам і яго маці, з маці і сябрам Яна — Вінцуком і пазней з маці і братам, Якавам Кішкам. Такі ход мае на мэце, з аднаго боку, паказаць Петруся як адмоўнага героя і апраўдаць свае паводзіны, а з іншага — выклікаць надзвычайнае напружанне паміж двума бакамі.

Дом Ліса, у сваю чаргу, прадстаўлены вельмі сціпла: невялікая скрыўленая драўляная хатка, збоку ляжаць старыя саха і барана. Перад домам лаўка, на якой маці Петруся, Аўгіння, размаўляе з суседкай Ганнай. Абедзве наракаюць на свет («Так ужо дрэнна збудован сьвет, так ужо дрэнна, што і выказаць нельга. Людзі зь людзьмі, бы зьвяры, бы сабакі: паелі б адны адных, абы толькі захапіць чым болей сабе багацьця. Сораму ні каліва, нізваньня ня маюць, людзкасьць забыліся» [с. 41]), на землеўласнікаў («*Усімі праўдамі і няпраўдамі заграблі пад свае рукі зямлю, набудавалі панскіх будынкаў, напладзілі жывёлы — і гаспадары над усёю вёскаю*» [с. 41]) і на мясцовую ўладу і царкву («Адна рука, свае людзі. Зірне — вітаюцца заўсягды за рукі, п'юць разам, адзін да другога ў госьці езьдзяць. [...] А скажы ж што катара-

му зь іх — гатоў жывым зьесьці, не аказвайся: іх сіла, іх верх, хоць мала іх»). Аўгіння прызнаецца, што пасля смерці мужа яна была вымушаная прадаць уласны кавалак зямлі, каб пракарміць чацвярых дзяцей, двое з якіх усё адно неўзабаве памерлі.

У апошняй, пятай дзеі спектакля Гартны намагаецца рэабілітаваць сям'ю Рыхлага (перш за ўсё Сымона), паказаць наяўную ў гэтых людзях культуру і здольнасць да пакаяння. Калі ў вёсцы ўсё гучнейшымі сталі размовы пра звадкі паміж Янам і Палутай, пра выкарыстанне дзяўчыны ў якасці працоўнай сілы, дома ў Рыхлага адбываецца нарада, падчас якой уся сям'я выказваецца за вяртанне Палуты і скасаванне шлюбу. «*Навошта нам тое багацьце — хай яны гараць разам зь ім, апроч добрых людзей*» (с. 59), — гаворыць маці ў момант роспачы. Не паспела яна вымавіць гэтыя словы, як дадому прыбегла, уцёкшы ад мужа, дачка. Палута распавядае, як яе шмат разоў білі, абвінавачвалі, як Ян пачаў корпацца ў яе асабістых рэчах, шукаючы доказы здрады. Бацька са слязьмі ўваччу звяртаецца да дачкі з просьбай аб прабачэнні: «*Ашукаліся мы... Ці ж мы думалі, ці гадалі, што яно так будзе!*» (с. 64). Такім чынам Гартны хоча падкрэсліць: аўтарытэт бацькоў усё яшчэ вельмі высокі, але яны таксама маюць права на памылку і на яе выпраўленне. Варта адзначыць, што такая пазіцыя пачынае дамінаваць у сцэнічных творах, напісаных пасля рэвалюцыі.

Вясковую праблематыку ў 1926 годзе закранае таксама Васіль Шашалевіч у п'есе «Змрок» (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 30.01.1927). Дзякуючы палітыцы тагачаснага народнага камісара земляробства Дзмітрыя Прышчэпава, беларускае сялянства магло давесці свае гаспадаркі да належнага ладу, з'явіліся заможныя гаспадары, у якіх былі сродкі на арэнду, узнікла магчымасць выкарыстання сучаснай сельскагаспадарчай тэхнікі. Аднак і незадаволеных было вельмі шмат, паколькі ўсё яшчэ не хапала зямлі. Пасля нацыяналізацыі сяляне атрымалі толькі 23,3% зямлі, а зямельная рэформа ў Беларусі ахапіла толькі 15% сялянскіх гаспадарак[96].

У «Змроку» Шашалевіч паказаў беларускую вёску (Крамянкі Магілёўскай вобласці) першай паловы 1920-х на ўсходніх абшарах рэспублікі. Аўтар шмат гадоў жыў у правінцыі (ён нарадзіўся ў Магілёўскай вобласці, правёў там дзяцінства, а пазней працаваў настаўнікам) і на ўласныя вочы сачыў за працэсамі, што адбываліся ў першай палове 1920-х. Аўтар меў магчымасць назіраць, як пасля рэвалюцыі змяніліся ўмовы вясковага жыцця, сяляне пачалі атрымліваць зямлю,

96 Z. Szybieka, *Historia Białorusi (1795–2000)*, Lublin 2002, s. 266–268.

паўставалі сельскагаспадарчыя арцелі. Аднак здараліся сітуацыі, калі ўлада засяроджвалася ў руках заможных сялян, якія стараліся атрымаць найлепшую зямлю, крыўдзячы пры гэтым слабейшых і найбяднейшых. Вясковыя жыхары былі паказаны драматургам як цёмная, баязлівая, напужаная пераменамі маса, гатовая не толькі пакрыўдзіць, але і знішчыць чалавека. Яе ахвярай становіцца Міхалка Храмёнак, сын аднаго з найбяднейшых сялян, які спрабуе ўвесці змены. Гэта тыповы «новы чалавек»: актыўны, энергічны, шчыры і прадпрымальны.

Ужо першая сцэна паказвае стасункі ў вёсцы. Падчас сходу жыхароў адбываецца падзел зямлі. Старшыня Вясковай рады Аніс Мікіцёнак (Уладзімір Крыловіч) з гонарам паведамляе ўсім, што яму ўдалося пашырыць тэрыторыю вёскі на луг, які злучае Крамянкі з суседняй вёскай — Брылёўкай: за хабар ён атрымаў дакумент-пацверджанне правоў на гэту тэрыторыю. Сабраныя з энтузіязмам прымаюць гэту навіну, за выключэннем Ільі Храмёнка (Генрых Грыгоніс), які вельмі незадаволены сваім надзелам, на яго думку, кепска размешчаным і малаўраджайным. Старшыня разам з двума найбагацейшымі сялянамі — Цімохам Цмыхам (Фларыян Ждановіч) і Какеем Настасёнкам — спрабуе, аднак, прымусіць Ілью змірыцца з такім рашэннем, стараючыся прынагодна ачарніць яго і прынізіць. «*А ты дык ці жывеш, ці не — адзін чорт. Ніякай карысьці*»[97] (с. 7), — гаворыць адзін з іх. А вось у іх саміх самаадзнака высокая: «*Мы працоўныя масы іканешне прыносім карысьць дзяржаве*» (с. 7). Усе прысутныя на сходзе пачынаюць смяяцца з Ільі, гаворачы, што ён лянівы, нядзатны і не можа на сябе зарабіць. Гэтыя словы ўрэшце прымушаюць яго гнеўна крычаць: «*Гады вы! Забірайце ў мяне ўсё. Пійце маю крэў, пійце!*» (с. 10). Пасля такіх словаў некаторыя спрабуюць супакоіць Ілью, нагадваючы, што яны заўсёды яго падтрымлівалі, пазычаючы зерне і даючы хлеб. «*Дзякуючы палітыцы Савецкай улады мы можам табе, як самаму беднаму, дапамагчы*» (с. 13), — звяртаецца да Ільі Настасёнак. Нечакана ў залу ўваходзяць прадстаўнікі суседняй вёскі, каб абмеркаваць сітуацыю з лугам. Яны спрабуюць давесці свае правы на гэтую зямлю. Але ўсе іх надзеі адразу ж развейваюцца, калі Мікіцёнак прадстаўляе дакументы. Госці ўсчынаюць драку, якую перапыняе прыезд сына Ільі — Міхалкі (Міхаіл Зораў), які сем гадоў таму паехаў на заробкі ў Амерыку. Усе прысутныя занепакоеныя і троху напужаныя думкай, што Міхалка прывёз з сабой грошы і з найбяднейшага селяніна Ілья можа стаць найбагацейшым.

97 В. Шашалевіч, *Змрок*, БДАМЛіМ, ф. 126, воп. 2, адз. зах. 16.

З прыездам Міхалкі жыццё Крамянак паступова змяняецца. Перадусім ён падтрымлівае бацьку ў зямельным пытанні. Падчас сустрэчы з Мікіцёнкам ён асуджае яго незаконны крок у справе лугу і гаворыць таму проста ў вочы: «*Калі вы сумленныя людзі, не павінны былі гэтак рабіць*» (с. 71). Міхалка сядае за сур'ёзнае вывучэнне зямельнага кодэксу, у выніку чаго абяцае жыхарам Брылёўкі дапамогу і падтрымку ў законным вырашэнні справы. Яны ў сваю чаргу прапануюць яму ўступіць у арганізаваную імі камуну, абяцаюць дом і вызваленне ад падаткаў на бліжэйшыя пяць гадоў. Ён сустракаецца з Ульянай (Лідзія Ржэцкая), некалі яны былі адно ў аднаго закаханыя, але пасля яго ад'езду бацькі прымусілі дзяўчыну выйсці замуж за Мікіцёнка. Аднак цяпер яе пачуцці вяртаюцца. Словы Ульяны поўняцца горыччу: «*Цяжка мне зь ім жыць, так цяжка, што нават уцякла бы з завязанымі вачыма*» (с. 47). Міхалка прызнаецца ёй у каханні, прапануе пакінуць сям'ю і пачаць разам з ім новае жыццё.

Адна з галоўных для дзеяння сцэн — гасціны ў доме Храмёнкаў. Міхалка вырашыў запрасіць да сябе ўсіх ахвочых жыхароў вёскі, каб распавесці пра побыт у Амерыцы. Мы бачым вялікі пакой: печку (злева), абраз, драўляныя дзверы і акно. У правай частцы пакоя стаяць два драўляныя сталы і чатыры лавы. Гаспадар дома Ілья — сівы стары ў доўгай белай ільняной кашулі і паласатых нагавіцах — з цяжкасцю трымаецца на нагах. Міхалка — у прыгожым касцюме, шэрай кашулі і чорных скураных ботах — накрывае сталы белымі абрусамі. Неўзабаве ў пакой уваходзяць вяскоўцы: мужчыны ў старых, заношаных нагавіцах і пінжаках, белых кашулях і ботах з халявамі (а некаторыя ў лапцях) і жанчыны — у традыцыйных беларускіх строях: вышыванкі, доўгія каляровыя спадніцы, фартушкі, хусткі і лапці. Кідаецца ў вочы, што мужчыны выглядаюць старэйшымі за жанчын: непрычасаныя, ускудлачаныя валасы, запалыя вочы, твары ў зморшчынах. Шмат хто з гасцей прыносіць самагон, хлеб і яечню, пачынаюцца забавы: усе спяваюць («Ах ты сад, ты мой сад») і танчаць. Пасля слова бярэ Міхалка, ён распавядае пра новыя тэхналогіі, з якімі пазнаёміўся ў Амерыцы, пра людзей, з якімі яму давялося працаваць і перажыць цяжкія хвіліны. Пры нагодзе ён узгадвае таксама цяжкія ўмовы працы і выкарыстанне рабочых, што спрычынілася да яго вяртання на Радзіму: «*Але апрыкрыла мне, абрыдла амерыканскае жыцьцё*» (с. 59). Ён прызнаецца, што быў здзіўлены сітуацыяй у Крамянках: «*Я думаў, што вы пасля рэвалюцыі ўсе зажылі па-новаму. А вы як жылі, так і жывяце. [...] Трэба нам пачаць новае жыцьцё*» (с. 55). Напрыканцы Міхалка прызнаецца, што ўсе заробленыя грошы ён быў вымушаны аддаць бандытам узамен жыцця. Гэтая навіна смяшыць гасцей, а бацьку даводзіць да шаленства: той тупае нагамі і рве апошнія валасы на галаве.

Надзвычайная энергія Міхалкі, жаданне зменаў, імкненне весці сумленнае жыццё спрычыняюцца да абвастрэння канфлікту з бацькам, Ульянай і вясковым начальствам. З гэтага моманту дзеянне разгортваецца вельмі хутка. Бацька адмаўляецца ўступаць у камуну ў суседняй вёсцы («*Я гатовы памерці, але не пайду да іх*», — *гаворыць ён*) і выганяе сына з дома са словамі «*Латруга, біліндрас!*» (с. 81). Ульяна падчас другой сустрэчы з Міхалкам прызнаецца яму: «Баюся я, што гэта да добрага не прывядзе», гаворыць пра пакуты сумлення ў дачыненні да мужа і дзяцей («*Не магу глядзець яму ў вочы. Сумленьне мяне мучае*» [с. 96]) і прапануе, каб Храмёнак больш не шукаў з ёю сустрэч і пастараўся выкрасліць з памяці ўсё, што яны перажылі разам. Акрамя гэтага, у яе нядобрае прадчуванне: «*Баюся, што здарыцца нешта нядобрае. Калі здарыцца бяда і сорам мне будзе вялікі, я рукі на сябе накладу*» (с. 97). Мікіцёнак, даведаўшыся пра сустрэчы жонкі з Міхалкам, раз'юшана крычыць: «*Патаскуха. Задушу яе ўласнымі рукамі*» (с. 113). Нехта падпальвае абору Ульянінага бацькі, і падазрэнне падае на Міхалку.

Адбываецца сцэна суду над Міхалкам. Адзін за другім вяскоўцы абвінавачваюць яго ў злачынстве. Толькі адна Ульяна стараецца ўратаваць яго, пераконваючы ўсіх, што ён невінаваты і падчас пажару быў у яе дома. Слова бярэ Мікіцёнак, які намякае, што не варта перадаваць справу ў горад, а лепш прыняць рашэнне на месцы. Ён прапануе смяротнае пакаранне, і ўсе з ім пагаджаюцца. Вяскоўцы кідаюцца на Міхалку і жорстка збіваюць. Перад смерцю хлопец гаворыць: «*Праклінаю вёску вашу старую зь цемрай, з грызьнёй. Хай сапраўды згарыць яна!*» (с. 141).

Але Мікіцёнка пачынае мучыць сумленне. Ён запрашае да сябе некалькіх сяброў, каб зладзіць хаўтуры па забітым Міхалку. Раптоўна ён прамаўляе словы, ад якіх іншыя дранцвеюць: «*Лютага ворага свайго са сьвету зжыў я... Але што — на сэрцы палепшыла мне, на душы мне палегчыла? Ой, не. Тычыць сэрца мне люты чарвяк. П'яўкі кроў маю ссуць*» (с. 152–153). У гэты момант у хату ўваходзіць міліцыя разам з жыхарамі Брылёўкі, а дурнаваты Стэфка Галдадрым падрабязна распавядае, як быў забіты Міхалка.

Газета «Савецкая Беларусь» размясціла ліст аднаго з гледачоў пад назвай «Ці адбівае “Змрок” сёньняшнюю вёску?»[98], у якім

98 Глядач, *Тэатр і культура. Ці адбівае «Змрок» сёньняшнюю вёску?*, «Савецкая Беларусь» 6.02.1927, № 30, с. 8.

аўтар дае адмоўны адказ на сваё пытанне. І на тое, як ён лічыць, ёсць дзве прычыны: па-першае, вёсак, дзе кіраўніцтва Вясковай рады страшыла б сялян, ужо не існуе, а па-другое, сяляне былі паказаныя як людзі дурныя і абмежаваныя, што не адпавядае праўдзе. Акрамя гэтага, аўтар п'есы не паказаў выхаду з сітуацыі. Гэта была вельмі характэрная для тых гадоў ацэнка. Гарадская публіка ўжо не хацела бачыць на сцэне збяднелую беларускую вёску з яе няшчасцем, трагедыяй і болем. Бо шмат хто з глядзельнай залы ўцёк з такой вёскі ў горад, каб менавіта тут падняць свой статус і ўзровень жыцця. Такая публіка хацела бачыць вёску багатай, рэфармаванай, а яе жыхароў — добра ўладкаванымі. Але не разумела таго, што змены на вёсцы адбываюцца вельмі павольна, а пасля разгортвання калектывізацыі яе закране і голад (1929).

Уключаючы гэты спектакль у рэпертуар, калектыў хацеў зрабіць акцэнт на трох праблемах: па-першае, змены на вёсцы ўсё яшчэ адбываюцца павольна, з вялікімі цяжкасцямі. Па-другое, пераважная частка сялянаў жыве згодна з вельмі архаічнымі правіламі і нормамі. Пры неабходнасці гэтая частка гатова знішчыць таго, хто заступіць ёй шлях. Па-трэцяе, у кожнай супольнасці ёсць адна, адрозная сваёй энергетыкай ці інтэлектам асоба, гатовая супрацьстаяць тым, хто дзейнічае з дапамогай сілы, хлусні ці запужвання іншых[99].

У бок сімвалізму

Францішак Аляхновіч — другая (пасля Янкі Купалы) значная постаць беларускай драматургіі пачатку XX ст. БДТ-1 паставіў некалькі яго п'ес: «Птушка шчасця» (14.11.1920; 1921, назва спектакля «Адам і Ева»), «Бутрым Няміра» (23.07.1921), (1921), «Лес шуміць» (паводле У. Караленкі, рэж. Ф. Ждановіч, 20.01.1922) і «Цені» (10.11.1922). Апошняя займае ў гэтым шэрагу асаблівае месца. Тое быў адзін з нямногіх сімвалісцкіх твораў на сцэне БДТ-1. Сам факт пастаноўкі можна лічыць доказам вялікай адвагі. Гэта заслуга Еўсцігнея Міровіча, які ўсведамляў той факт, што галоўная беларуская сцэна мае права паказаць такі наватарскі (у беларускіх умовах) твор, які можа быць антытэзай для беларускай рэалістычнай і натуралістычнай драматургіі. Прэм'ера адбылася 26 снежня 1919 года

99 Гл. *Тэатр «Змрок» (Першы Беларускі Дзяржаўны тэатр)*, «Савецкая Беларусь» 2.02.1927, № 26, с. 8.

на сцэне Таварыства працаўнікоў беларускага мастацтва ў пастаноўцы аўтара.

Дзеянне «Ценяў» адбываецца ў абстрактным горадзе ў неакрэслены час і ахоплівае некалькі месяцаў (ад позняй вясны да позняй восені) з жыцця сям'і гарадскога інтэлігента (бацька Сцяпан, маці Марыя і сын Міхась). Сям'я перажывае крызіс: Сцяпан страчвае працу музыкі ў тэатральным аркестры, Міхась адлічаны з гімназіі. Першы разумее, што гэта канец яго кар'еры, і мусіць пагадзіцца на выступы ў рэстаранах і кавярнях, каб пракарміць жонку і сына. А другі пакутуе праз сваю непаўнацэннасць: ён нарадзіўся з гарбом, і цяпер з яго смяюцца і кпяць аднагодкі. Марыя, якая прысвяціла сваё жыццё сям'і, прыкладае ўсе намаганні, каб маральна падтрымаць мужа і сына, змякчыць напружанне ў доме. *«Але такі ўжо, відаць, твой лёс, нічога не зробіш»*[100] (с. 40), — супакойвае яна мужа. Сыну яна гаворыць: *«На скрыдлах свае фантазіі можаш уцячы ад гэтага шэрага жыцця ў іншую старонку — у край свайго духу...»* (с. 44). Каб паправіць матэрыяльную сітуацыю ў сям'і, жанчына вырашае здаць адзін з пакояў. Неўзабаве ў кватэру засяляецца маладая і сімпатычная Матыльда. Марыя ўпэўненая, што прысутнасць іншага чалавека пазітыўна паўплывае на сямейнае жыццё і на пэўны час палепшыць іх стан.

Аднак сітуацыя ўскладняецца, калі бацька і сын закохваюцца ў Матыльду. Сцяпану яна нагадвае Ганну — жанчыну, якую ён калісьці жарсна кахаў і ў выніку так ёй падпарадкаваўся, што страціў уласную свядомасць і спрабаваў скончыць жыццё самагубствам. Прысутнасць Матыльды выклікае ў ім відавочнае напружанне. *«Я цяпер пад поглядам тваіх вачэй маладзею, ажываю, ізноў будзіцца сіла ўва мне»* (с. 59), — прызнаецца ён у момант узрушэння. А Міхась бачыць у Матыльдзе блізкую яму істоту, якая разумее яго праблемы і спачувае яму. Час ад часу яны праводзяць разам вольныя хвіліны, ён чытае ёй свае вершы, дзеліцца самым запаветным. *«Бо хаця я няшчасны праз яе, я благаслаўляю тую часіну, калі яна ўвайшла ў гэты дом, бо яе прыход запаліў у маёй душы якійсьці новы агонь»* (с. 57), — прызнаецца ён маці. Сяброўства з Матыльдай вядзе да ад'езду хлопца ў правінцыю. Міхась упэўнены, што там, працуючы вясковым настаўнікам, ён зможа прысвяціць сябе людзям, падняць узровень іх адукацыі. Назіраючы за такім ходам падзей, Марыя мяняе сваё меркаванне пра Матыльду: *«Яна, як злы дух, уварвалася ў наш дом і зруйнавала наша шчасце»* (с. 55). У пэўны момант

100 Ф. Аляхновіч, *Цені*, [у:] Ф. Аляхновіч, *Выбраныя творы*, Мінск 2005.

жанчына пачынае сур'ёзную размову са Сцяпанам, спрабуючы патлумачыць яму яго паводзіны і папярэдзіць пра магчымасць трагедыі. Яна прыгадвае, якую ролю некалі сыграла ў яго жыцці: «*Ты ж бязвольнае малое дзіця. І ты б без мяне загінуў...*» (с. 54), абвінавачвае яго ў змарнаваным лёсе («*Ты, Сцяпан, малы, злы, подлы чалавек! Ты загубіў маё жыццё.* [...] *Гэтыя ўсе гады нашага супольнага жыцця былі для мяне мукай. Я ведала, што душа твая не да мяне належыць*» [с. 54]). Але Сцяпан не пагаджаецца з Марыяй, дэманструючы іншы пункт гледжання: «*Для цябе... для вас я загубіў свой талент, тую святую іскру, якая зіхацела ў маёй душы*» (с. 54). Не дачакаўшыся ад мужа спачування і паразумення, Марыя здзяйсняе самагубства.

Смерць жонкі выклікае ў Сцяпана змешаныя пачуцці: з аднаго боку, яго мучае сумленне («*Мне стыд і сорам, што я бязлітасным холадам сваім яе ўбіў*» [с. 63]), а з іншага боку, яго перапаўняе пачуццё свабоды і ўсё мацнейшае каханне да Матыльды («*Жыццё такое прыгожае... Дзе любоў, там радасць жыцця... У жыцці гэтак многа харства...* » [с. 63]). Матыльда мае пачуццё вялізнай віны. «*Мой прыход у гэты дом прынёс для ўсіх няшчасце*» (с. 58), — прызнаецца яна аднойчы Сцяпану. Яна распавядае яму гісторыю свайго жыцця, узгадваючы сваю маці Ганну, у якую калісьці быў так закаханы Сцяпан. Тым самым яна дае зразумець: існуе сур'ёзная магчымасць, што яна можа быць яго дачкой. «*Я не магу зневажаць памяць маёй маці, я не магу быць саперніцай сваёй нябожчыцы-маці... Ёсць грэх, за каторы жыццём трэба плаціць...* [...] *Я была б тваёй, але за гэты грэх трэба плаціць крывёй.* » (с. 64), — так яна тлумачыць сваё рашэнне пайсці ад Сцяпана. У той самы дзень дамоў з вёскі вяртаецца Міхась. Ён не хавае, што яго імкненне распаліць у людзях прагу «будаваць новую бацькаўшчыну» скончылася няўдачай: з яго кпілі, цкавалі сабакамі, нават білі. Калі Міхась даведваецца пра смерць маці і ад'езд Матыльды, ён сканчвае жыццё самагубствам. Пачуўшы стрэл, Сцяпан крычыць: «*Хто гэтак нас абяздоліў нас?.. ...і за што? за што?!*» (с. 68).

«Цені» Ф. Аляхновіча ў значнай ступені пераймаюць натуралістычна-сімвалісцкія творы Ібсэна, Стрындберга, Метэрлінка, Гаўптмана і Шніцлера, але перш за ўсё Станіслава Пшыбышэўскага, з творчасцю якога беларускі драматург быў добра знаёмы. Гэтая п'еса ў многіх аспектах абапіраецца на цыкл польскага драматурга «Танец кахання і смерці» і п'есу «Снег». На першы погляд, гэта меладрама, у якой тры героі (Сцяпан, Міхась і Матыльда) рыхтуюць смерць чацвёртага (Марыя). Але з іншага боку, «Цені» валодаюць усімі рысамі сімвалісцкага твора: выкарыстанне сімвалаў (вобраз Матыльды і дом), імкненне паказаць антаганізм двух асноўных элементаў чалавечай псіхікі — душы і мозгу, прадстаўленне жанчыны як амбівалентнай істоты. Важнае месца ў п'есе займае атмасфера напружання, якая суправаджае ход дзеяння. Адзін з ключавых выразаў тэксту — «душа». Яго героі паўтараюць 61 раз, найчасцей у негатыўным кантэксце («хворая», «самотная», «няшчасная», «спустошаная», «напужаная»).

У «Ценях» два галоўныя вобразы — скрыпач Сцяпан і Матыльда. Аляхновіч засяродзіўся на тым, каб паказаць унутраны свет музыкі, яго душу. Задаючы экзістэнцыйныя пытанні: «*Але хто я? Хто такі? Які я?*» (с. 64) — аўтар хоча засяродзіцца над пытаннем сэнсу чалавечага жыцця, кахання і творчасці. Але адказу не знаходзіць і ў выніку церпіць няўдачу. Сцяпан быў у стане толькі абудзіць паснулыя ў ім сілы, пачаць працэс аналізу самога сябе і рэфлексіі ўласнага жыцця, але не здолеў адкрыць таямніцу сваёй душы. Распачатае змаганне паміж розумам і душой асудзіла яго на вечныя пакуты. У жыцці героя пачынаецца новы этап: час пакутаў і змаганняў, якія істотна абцяжараць ягонае існаванне.

Матыльда — найбольш складаны і таямнічы вобраз «Ценяў». Сцяпан некалькі разоў звяртаецца да яе з пытаннем, хто яна. Спачатку дзяўчына ўхіляецца ад адказу, але, калі яе прымушаюць адпавесці, прызнаецца: «*Можа, я людская туга за шчасцем, можа, я бязлітасны серп у час жніва, можа, я цень, які замігацеў на тваім шляху...*» (с. 60); «*А можа, і ўзапраўды я душа твая... Я — сама не ведаю, хто я...*» (с. 62). Усе гэтыя функцыі — персаніфікацыя ўнутранага канфлікту героя, крыніца шчасця і творчасці і адначасова пакуты і катавання, смерць, цень/прывід/дух — знаходзяць пацверджанне ў п'есе. Напачатку прысутнасць Матыльды прыносіць Сцяпану невымерную радасць, будзіць у ім прагу жыцця і працягу музычнай кар'еры. У пэўны момант Сцяпану пачынае здавацца, што ён ведаў Матыльду шмат гадоў таму і цяперашняя гісторыя — толькі падоўжанне старога сяброўства. Але паступова ён усё часцей вяртаецца да нешчаслівага кахання мінулага, перажытых тады траўм, аналізуе зробленыя некалі памылкі і параўноўвае колішні раман з Ганнай з падзеямі сённяшняга дня. Вяртаюцца старыя пачуцці, пачынаецца працэс самапазнання і пераацэнкі ўласнага жыцця. Заўважаючы гэта, Матыльда ўсё мацней падтрымлівае ў ім «працу» душы: «*Я ведаю, што ў вашай душы святы агонь не пагас. Ёсць людзі, якія родзяцца на свет з малой гэтакай іскаркай у душы, і толькі ў іх мала сіл, каб гэтую іскарку раздзьмухаць у вялікае полымя.* [...] *Не шкадуйце свае душы, не шкадуйце сваіх ран. Рвіце іх кіпцямі, няхай па-*

сочыцца з іх свежая кроў, бо яна дасць жыццё несмяротнай кветцы харaства» (с. 49).

Паводзіны Матыльды радыкальна змяняюцца пасля самагубства Марыі. Яна пачынае смела выказваць свае погляды: *«Я, як віхор, уварвалася ў вашу ціш і нарабіла шкоды ў спакойным садзе вашага жыцця... Лёс закінуў мяне сюды, каб смерць магла рабіць сваё жніво... Я — той серп у руках лёсу, якім ён зразае людскія каласы»* (с. 60). Свядома яна кідае думку на тэму смерці: *«У смерці, таксама як і ў жыцці, ёсць хараство»* (с. 61). Аднойчы яна падводзіць Сцяпана да акна і гаворыць: *«Вось глянь: там вуліца, там з цвёрдых каменняў брук... Мы цяпер высока. Калі кінуцца — напэўна смерць... Адзін момант, адзін скок [...] Трэба аддаць жыццё!»* (с. 63). Сцяпан не разумее яе намераў, намагаючыся давесці перавагу жыцця над смерцю. Незадаволеная Матыльда пакідае дом назаўсёды: *«Я ж ведала, што ў цябе вялікі страх смерці... А я не бачу мяжы між смерцю ды жыццём...»* (с. 64). Застаючыся на самоце, Сцяпан не можа паверыць, што яго жонка і сын напраўду памерлі. Ён усё яшчэ думае пра Матыльду: *«Прайшла міма мяне, як цень... Няма! А можа, яе ніколі тутака і не было? Можа, усё гэта толькі жудасны сон?..»* (с. 64).

На жаль, з прычыны нізкай наведвальнасці спектакль доўга не пратрымаўся ў рэпертуары БДТ-1. Вынікам адсутнасці ў беларускай драматургіі традыцыі з элементамі сімвалізму і крытыкаў, здольных патлумачыць новую эстэтыку, стала непадрыхтаванасць гледача да ўспрымання такіх тэкстаў. Але галоўная прычына — нежаданне прыняць твор з падобнай праблематыкай. П. Любецкі, які прысутнічаў на прэм'еры, бедаваў, што зала сваціла прагаламі, а ў найбольш драматычных момантах чуўся смех. «Паменш ценяў і пабольш жыцьця! Тагды ўсё будзе добра»[101], — пісаў крытык. Змітрок Бядуля ў сувязі з прэм'ерай «Ценяў» адзначаў: «Нэўрастэнічнай рамантыкай пранікнуты п'есы Аляхновіча. Пэрсанажы ўсе падобныя адзін да аднаго: напоўпаэтычныя, напоў вар'яты. Словам: выродкі. Ніводнага здаровага нармальнага чалавека няма!»[102] На думку Вацлава Ластоўскага, мэтай беларускай літаратуры павінна быць стварэнне новага героя, які быў бы ўвасабленнем найлепшых рыс беларускага характару: «Нашы пісьменьнікі павінны выробляць талент свой не на дэкадэншчыне, а на ўсясветнай клясычнай літаратуры, павінны ня толькі раскрываць раны свайго грамадзянства і паказваць яго калецтвы, але і шукаць чалавека будучыні, чалавека сільнага, здаровага, чалавека — цара прыроды»[103]. Рэцэнзент «Савецкай Беларусі» скардзіўся, што «ад гэтых інтэлігэнцкіх п'есаў, якіх пэрсанажы нейкія нэўрастэнікі і дэгэнэраты, сапраўды аддаець нудой. Хіба ня час цяпер карміць публіку такой заплясьнеўшай стравай»[104]. Крытык раіў БДТ-1 замест такіх «дзіўных» п'ес паказваць творы ўжо вядомыя, адпаведныя беларускай традыцыі, з танцамі і спевамі.

101 П. Л. [П. Любецкі], *Тэатр і музыка, «Цені»*, «Савецкая Беларусь» 12.11.1922, № 251, с. 4.

102 З. Бядуля, *Тэатр і выхаваньне мас (Этапы развіцьця беларускага тэатру)*, «Полымя» 1922, № 1, с. 62.

103 В. Ластоўскі, *Па сваім шляху*, [у:] В. Ластоўскі, *Выбраныя творы*, Мінск 1997. с. 285.

104 Савіцкі, *Тэатр і мастацтва. Трэба ажывіць наш тэатр*, «Савецкая Беларусь» 12.11.1922, № 251, с. 4.

Фальклорна-этнаграфічныя спектаклі

На пасадзе мастацкага кіраўніка Еўсцігней Міровіч распачынае актыўнае вывучэнне беларускай гісторыі, культуры і традыцый. Гэта былі часы, калі палітыка беларусізацыі ахапіла ўсе сферы нацыянальна-культурнага жыцця. Міровіч разумеў, што ў выніку шматгадовай паланізацыі і русіфікацыі беларускі народ, то-бок de facto мясцовае насельніцтва, павінен наноў адкрываць сваю родную беларускую культуру. Таму галоўнымі задачамі БДТ-1 сталі адукацыйная палітыка і прапаганда нацыянальнай культуры. Перавага аддавалася творам на аснове фальклору і абрадаў: «На Купалле» Міхася Чарота і «Вяселле» Васіля Гарбацэвіча. У пастаноўцы першай п'есы Міровіч як рэжысёр прадставіў народны звычай пошукаў папараць-кветкі, начных забаваў і скокаў праз вогнішча. А ў другім спектаклі з высокай ступенню дакладнасці рэканструяваў вясельны абрад. Вядома, што Міровіч планаваў выкарыстаць гэты матэрыял для адраджэння беларускай батлейкі[105].

Спектакль «На Купалле» (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Канстанцін Елісееў, муз. Леанід Маркевіч, Уладзімір Тэраўскі, хар. Канстанцін Алексютовіч, 20.11.1921) Міхася Чарота стаў вялікай культурнай падзеяй у гісторыі БДТ-1. Упершыню рэжысёр шчыльна супрацоўнічаў з мастаком, кампазітарам і харэографам. Разам яны стварылі сінтэтычны спектакль, у якім слова суіснавала са спевам, музыкай і танцам. Гэта быў першы крок у кірунку стварэння музычна-драматычнага відовішча. Паводле Змітрака Бядулі, у выніку паўстала

105 Гл. С. Пятровіч, *Народны артыст БССР Е. Міровіч*, Мінск 1963. С. 65.

«містэрыя, якая мейсцамі квітнее барвамі надзвычайнага настрою і паэтычнасьці»[106]. Кампазіцыя і рухі акцёраў былі прадуманыя і гарманіравалі са зместам п'есы. Акцёры ўмела перапляталі прозу са спевам. Выкарыстаныя ў пастаноўцы народныя песні былі не фонам, а стваралі галоўны вобраз, адказны за адпаведны настрой і напружанне. Адмыслова для спектакля было напісана ці апрацавана на падставе беларускай народнай музыкі каля сарака музычных і вакальных кампазіцый. Моцнае ўражанне на гледача рабілі беларускія народныя касцюмы, арыгінальныя арнаменты і рэквізіт — разнастайныя сельскагаспадарчыя прылады, сабраныя Елісеевым у этнаграфічнай экспедыцыі па Слуцкім раёне. Упершыню за два гады сцэнаграфія была не пазычаная, пераходная з аднаго спектакля ў іншы, але выкананая на патрэбы менавіта гэтай пастаноўкі. Рэцэнзіі крытыкаў былі ўхвальныя — яны падкрэслівалі, што тэатр дасягнуў вялікага прагрэсу.

Дзеянне[107] адбываецца ў найкарацейшую ноч года, купальскую, з 23 на 24 чэрвеня. Паводле легенды, акурат у гэтую ноч квітнее папараць, і той, хто гэтую кветку знойдзе, здабудзе шчасце. Цэнтральная сюжэтная лінія — каханне паміж пакаёўкай Алесяй (Алеся Александровіч) і кавалёвым сынам Андрэем, прыхільнасць між якімі пачалася яшчэ ў дзяцінстве. Андрэй мае вялікі аўтарытэт сярод вясковай моладзі. Нягледзячы на свой малады ўзрост, ён ужо шмат вандраваў і змяніў некалькі прафесій: працаваў цесляром і плытагонам, меў нагоды пазнаёміцца з рознымі людзьмі, набрацца досведу і спазнаць жыццё. Але купальская ноч выпрабоўвае іх каханне. Калі Алеся скача праз вогнішча, яе хапае мясцовы паніч Уладзік, ён нечакана выбягае з-за дрэваў і далучаецца да забаваў. Атмасфера гэтай ночы надзвычайна ўплывае на Алесю, якая бярэ блізка да сэрца ўсю сітуацыю. Яна гаворыць: *«Як страшна мне, што затрымаў паніч… / Застукала так моцна сэрца… / Ён дзіўным поглядам пранізвае мяне…»* (с. 247)[108], *«Чаго гэта сэрца / Мне баліць і прагне»* (с. 243). Такія самыя пачуцці перажывае Уладзік. Застаўшыся з Алесяй сам-насам, ён прызнаецца: *«Ды толькі вось трывога / У сэрцы залягла. / Хай спацаць хачу я / У змрочнай цішыні. / Хай сэрца боль адчуе, / Былыя ўспомніць дні»* (с. 236–237). Хлопец перажывае дзіўнае падваенне: з аднаго боку, ён здаўна сябруе з дачкой шляхціча — Ядзяй (Кацярына Пуроўская), кахае яе і мае намер ажаніцца, а з іншага боку, ён зачараваны простай вясковай дзяўчынай. Словы адной з дзяўчат, Параскі, адрасаваныя спачатку Алесі (*«Алеся, гэта ж твой жаніх, / Бо на Купалле цябе з агню злавіў!»* [с. 232]), а пасля Уладзіку (*«Вам, панічок, цяпер жаніцца трэба на Алесі»* [с. 235]), усё больш нагнятаюць атмасферу.

Праз год Алеся і Уладзік зноў сустракаюцца на Купалле. Пачуцці Алесі да хлопца паспелі астыць, асабліва калі яна даведалася пра яго стасункі са сваёй гаспадыняй — Ядзяй. Але Уладзік акурат шукаў сустрэчы з дзяўчынай і магчымасці прызнацца. Алеся і Андрэй шчаслівыя, яны ўжо прызналіся адно аднаму ў каханні і, у адрозненне ад іншых, не мусяць праводзіць ноч у пошуках папараць-кветкі. Але радасны настрой Алесі ўмомант гасне, калі яна дазнаецца, што Андрэй павінен уцякаць і хавацца, каб не трапіць пад арышт па падазрэнні (з боку гаспадара маёнтка Франыся) у тым, што яго дзеянні правакавалі рост негатыўных настрояў сярод сялян. Каб ураваць каханага ад арышту, Алеся просіць Уладзіка заступіцца за Андрэя. Ядзя, убачыўшы гэта, вырашае пазбыцца суперніцы: *«Каб наймічка-батрачка / Стаяла на дарозе майго шчасця! / Каб перашкодзіла кахаць, каго хачу! / Каб асаромела мой род шляхетны…»* (с. 263). Яна прапануе Алесі разам пайсці варажыць на раку. Алеся адчувае небяспеку і звяртаецца да сваёй гаспадыні: *«Як мне страшна ў гэту ночку. / Чуе сэрца нейкі жах. / […] Бачу — смерць стаіць у вачах»* (с. 262). Неўзабаве прадчуванні становяцца рэальнасцю — падчас абраду пускання вянкоў Ядзя спіхвае Алесю ў ваду і дзяўчына тоне. Уладзіку, які акурат падыходзіць да ракі, Ядзя гаворыць з істэрычным смехам: *«Тваю кветку шчасця — / Я ўтапіла, ха-ха-ха…»* (с. 263). На жаль, дапамога прыбывае занадта позна і Алесю ўжо нельга ўратаваць. У апошняй сцэне дзяўчаты кладуць вянкі на цела Алесі, а хлопцы нясуць яе на руках дадому. На сцэне, аднак, чуваць шум ветру, пранізлівыя птушыныя крыкі і сковыт дзікіх звяроў. Чуваць гром, сцэну асвятляюць маланкі, а ў глыбіні да бляску чарнее змрок. Усіх ахутваюць страх і жуда. *«Гарыць маёнтак пана…»* (с. 265), — чуваць фінальныя словы пастуха Данілы (Генрых Грыгоніс).

Спектакль распачынаецца і заканчваецца купальскім абрадам. За заслонай, пашытай з народных саматканых ручнікоў, гледачам адкрываецца казачны краявід — лясная паляна, акружаная старымі дрэвамі, а збоку ціхенька шуміць ручай. З розных бакоў — з-за дрэваў, кустоў і з вады — з'яўляюцца па чарзе разнастайныя істоты:

106 З. Бядуля, *На Купальле*, «Савецкая Беларусь» 23.11.1922, № 262, с. 4.

107 Цягам доўгага часу твор лічылі згубленым, і аўтар тэксту пра гісторыю БДТ-1, У. Няфёд, падаваў кароткі змест п'есы са словаў сведкаў, якія ўжо кепска памяталі яго. Адсюль няправільная інтэрпрэтацыя як усяго спектакля, так і асобных сцэн (У. Няфёд, *Беларускі дзяржаўны тэатр* [у:] *Гісторыя беларускага тэатра, т. 2: Тэатр савецкай эпохі: 1917—1945*, Мінск 1985, с. 63–64).

108 Тут і далей: М. Чарот, *На Купалле*, [у:] *П'есы XIX-пачатку XX ст., рэд. Я. Саламевіч*, Мінск 1998.

вадзянік, ваўкалак, ведзьма, лясны дух і шэсць русалак. Іх з’яўленне яшчэ мацней уражвае гледачоў з дапамогай дадатковых сцэнічных эфектаў: ваўкалак ахутаны ветрам, дух вылазіць з дупла ў полымі, вадзянік пырскаецца вадой, ведзьма з’яўляецца са свістам і д’ябальскім рогатам. Кожная пачвара распавядае кароткую гісторыю свайго жыцця. Гледачоў найбольш узрушвалі расповеды русалак. Яны ўзбіраліся на вярбу ў цэнтры сцэны, сядалі на яе галінах і спявалі пра сваю няшчасную тапельскую долю. Калі з’яўляецца адзін з герояў, пастух Даніла, русалкі пачынаюць спачатку кружыць вакол яго, а пасля казытаць, спрабуючы ўцягнуць у сваю забаву. Праз момант на сцэну са смехам выбягае моладзь, апранутая ў беларускія строі. Яны прыйшлі адзначаць Купалле. Распальваюць вогнішча і рыхтуюцца да скокаў. З аднаго боку станавіліся дзяўчаты, а насупраць — хлопцы. На спеў дзяўчат: «Не зявайце, хлопцы, / Будзьце вы малойцы. / Варта толькі нас зláвіць, / Будзем вас тады любіць», — хлопцы адказвалі: «Хоць агонь і пячэ, / З вас ніхто не ўцячэ. / На агонь пабяжыць, / Хто захоча вас злáвіць». Пасля спявалі: «Будзем разам спяваць, / Шчасця разам шукаць» (с. 231).

У трэцяй, апошняй дзеі дзяўчаты плятуць вянкі, а пасля пускаюць іх па вадзе. Пануе надзвычай таямнічая атмасфера: на небе блішчаць зоркі, адчуваецца лёгкі павеў ветру, аднекуль здалёк даносіцца мелодыя. У сваіх песнях дзяўчаты гавораць пра надзеі на лепшае жыццё і мары пра каханне. Пасля на паляну выходзіць вясковая моладзь, спяваючы «Ой рана на Івана». Акцёры гралі такім чынам, каб гледачы мелі адчуванне аўтэнтычнасці паказанага на сцэне абраду. Ігра выканаўцаў галоўных роляў, Алесі Александровіч (Алеся) і Барыса Дольскага (Уладзік), вылучалася лірычнасцю, шчырасцю і натуральнасцю[109]. Артысты імкнуліся выклікаць спачуванне да кожнага вобраза. Перш за ўсё да далікатнай, чулай, яшчэ вельмі наіўнай Алесі. Яна пакутуе ад свайго сіроцтва і ненавідзіць памешчыцкі дом, пакоі якога нагадваюць ёй турму. Сімпатыі гледача таксама на баку Уладзіка, які невыпадкова з першага позірку захоплены прыгажосцю Алесі і закахаўся ў яе. Бо ён сам — пазашлюбнае дзіця пакаёўкі і пана, і ў дзяцінстве таксама зведаў беднасць і прыніжэнне, толькі па смерці гаспадара атрымаўшы ў спадчыну ўвесь яго маёнтак. З аднаго боку, ён мае намер ажаніцца з Ядзяй і памножыць свой капітал, а з іншага — сумуе па простым вясковым жыцці.

Паралельна з галоўнай народнай сюжэтнай лініяй у спектаклі развівалася другая, не менш важная грамадская лінія. Яна была прадстаўленая праз вобраз Андрэя, які спрабуе супрацьстаяць уціску з боку пана і яго прыганятага, а ў выніку мусіць планаваць уцёкі. У сцэне, дзе прыганяты не дазваляе хлопцам зрабіць кароткі перапынак, Андрэй смела гаворыць яму: *«Паганец, прэч. Бо раздаўлю, як жабу!»* (с. 245). Каб падтрымаць і натхніць юнака, пастух Даніла распавядае пачутую некалі гісторыю пра мужнага селяніна, які наважыўся выступіць супраць свайго пана, уцёк у лес, за два гады сабраў атрад такіх самых пакрыўджаных і пачаў помсціць, падпальваючы панскія маёнткі. *«Нарадзіўся мудры сказ аб тых днях: / Нам самім трэба кветку шукаць у гаях»* (с. 247) — падсумаваў Даніла. Гэтыя словы яшчэ больш акрылілі Андрэя, які вырашыў: *«Укралі шчасце мужыка, / Паны ўкралі — злыя гады... / [...] Цяпер і нам ужо даволі... / Прамень надзеі не патух, / Шукаць мы пойдзем сабе волю»* (с. 247).

Акрылены поспехам спектакля «На Купалле», Міровіч прымае рашэнне працягваць фальклорна-этнаграфічны кірунак і неўзабаве ставіць «абрадава-бытовы образ» у чатырох дзеях, то-бок «Вяселле» Васіля Гарбацэвіча (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Канстанцін Елісееў, муз. Леанід Маркевіч, 24.06.1922). Гэта быў літаратурны дэбют настаўніка з мястэчка Дукора, які далучыўся да дзейнасці мясцовага драматычнага гуртка[110], выступаў як акцёр (пераважна ў жаночых ролях) і рэжысёр. Ідэя напісання п’есы з’явілася ў Гарбацэвіча яшчэ ў 1915 г., калі ён, студэнт мінскай Вышэйшай педагагічнай школы, быў вымушаны эвакуявацца ў Яраслаўль, дзе пазнаёміўся з Максімам Багдановічам і разам з аднакурснікамі прадставіў яму некалькі абрадавых вясельных сцэн. Працуючы настаўнікам, Гарбацэвіч вельмі цікавіўся народнай творчасцю, збіраў песні і танцы. З Міровічам ён пазнаёміўся падчас рэпетыцый спектакля «На Купалле» і запрасіў яго ў Дукору, каб паказаць, як мясцовая моладзь адзначае гэтае свята. «Е. Міровіч выклікаў мяне да сябе два разы ў час падрыхтоўкі п’есы. Мне асабліва кінулася ў вочы ад абаяльнага вобраза Міровіча тое, што ён горача захапляўся ўсім сапраўды народным. Калі я яму прадэманстраваў абрады беларускага вяселля з выкананнем тыповых вясельных песень, ён быў захоплены цалкам. Зараз жа быў запрошаны Тэраўскі, які з майго голасу запісаў гэтыя песні. У другі мой прыезд у Мінск я ўжо меў магчымасць атрымаць асалоду ад выканання песень тэатраль-

109 З. Бядуля, *На Купальле*, «Савецкая Беларусь» 23.11.1922, № 262, с. 4.

110 В. Гарбацэвіч, *На світаньні*, [у:] *Беларускае мастацтва, т. 2*, Мінск 1960, с. 82.

ным хорам»[111], — узгадваў пазней Васіль Гарбацэвіч. У «Вяселлі», як і ў пастаноўцы «На Купалле», фальклорная сюжэтная лінія перапляталася з грамадскай. Маладая і прыгожая Грыпіна (Алеся Александровіч) з сялянскай сям'і сярэдняга дастатку павінна пабрацца з кулацкім сынам Лявонам (Барыс Дольскі). Яна ад яго ў захапленні: *«Лявон заўсёды прыходзіў гэтакім зухам. Ва ўсім новым, крамным, пазалочаны ланцужок ад гадзінніка, каляровы насавічок у кішэньцы на грудзях. Хромавыя боты са скрыпам»*[112] (с. 93–94). Але бацькі Грыпіны, Цімох (Уладзімір Крыловіч) і Матруна, пачынаюць сумнявацца ў слушнасці гэтага рашэння. Цімох узгадвае плёткі, якія ходзяць пра сям'ю іх будучага зяця: маўляў, свой маёнтак яны збудавалі на няшчасці і трагедыі сялян, частка якіх страціла працу, не атрымаўшы аніякага заробку. Нягледзячы на гэта, пасля доўгіх роздумаў яны вырашаюць даць згоду на шлюб. На заручынах, аднак, радасць бацькоў нявесты троху гасне, паколькі Лявон патрабуе, акрамя ўжо абгаворанага раней пасагу (найлепшая карова, свіння, дзве авечкі і куфар), яшчэ і жарабя. У выніку, каб не псаваць шчасця дачцэ, бацькі пагаджаюцца на яго ўмовы. Аднак ужо на наступны дзень, на вяселлі, яны перадумваюць, і пакрыўджаны Лявон пакідае дом нявесты падчас забаваў. Грыпіна спрабуе супакоіць бацькоў: *«Пакінь, мама. Уцёк — туды яму і дарога. Лепш буду дома вам памочніцаю, чым у Архіпавых парабчанкаю»* (с. 92). Ёй намагаецца дапамагчы яе сябар Васіль. Хоць ён і значна бяднейшы за Лявона, але з самага дзяцінства мае да дзяўчыны пачуцці. Не вагаючыся ані хвіліны, ён просіць у бацькоў рукі Грыпіны і адразу ж атрымлівае згоду. Неўзабаве Лявон вяртаецца з бацькам і, каб змякчыць канфлікт, прапануе Цімохавай сям'і кавалак зямлі і пяць дзесяцін лесу. Калі яны даведваюцца, што Грыпіна ўжо мае новага жаніха, пачынаецца скандал, а Лявон нават спрабуе забіць суперніка. Васіль не толькі мужна абараняецца, але і перахоплівае ініцыятыву. У выніку «няпрошаныя госці» выгнаныя, а адна з мясцовых жанчын радасна выкрыквае: *«Цара скінулі!!»* (с. 101).

Пры падрыхтоўцы «Вяселля», падобна як і ў выпадку спектакля «На Купалле», Міровіч імкнуўся паказаць прыгажосць і непаўторнасць вясельнага абраду, у якім кожны беларус хоць раз у жыцці браў удзел — або як непасрэдны супольнік, або прынамсі як госць.

111 Цыт. пав.: Я. Казека, *Адзін з першых. Васілю Гарбацэвічу — восемдзесят гадоў*, «Полымя» 1973, № 4, с. 204.

112 Тут і далей: В. Гарбацэвіч, *Вяселле,* [у:] В. Гарбацэвіч, *Чырвоныя кветкі Беларусі*, Мінск 1983.

Таму рэжысёр намагаўся, каб кожная сцэна была аўтэнтычная, імгненна пазнавальная для публікі. Калі праца была скончаная, Міровіч з гонарам сказаў: «Вось такую Параску [адна з удзельніц абраду] вы знойдзеце ў кожнай вёсцы»[113].

Дзеянне «Вяселля» адбываецца цягам двух дзён (дзень заручын і вясельны абрад). Усе героі спектакля ўбраныя ў беларускія народныя строі. Рэжысёр засяродзіўся на некалькіх найважнейшых сцэнах: нявеста аплаквае сваё дзявоцтва; бацькі жаніха і нявесты абмяркоўваюць пасаг са сватам і свацціяй; нявеста просіць у бацькоў згоды на шлюб; жаніх рыхтуецца да сямейнага жыцця; нявесту пераносяць праз парог; спаборніцтва вясельных караваяў; выкуп нявесты і ўручэнне падарункаў. Усё гэта суправаджаецца народнымі абрадавымі песнямі і танцамі, у т.л. выконваюцца кадрыль, юрка і мяцеліца.

Перад прыездам жаніха Грыпіна развітваецца з сям'ёй, звяртаючыся да маці: «Мамачка мая родная, / аддаеш, а не ведаеш, / які мой мужык будзе». На заручынах жанчыны спяваюць: *«Нашаму Лявонку тры падарачкі Бог яму даў. / Першы падарак — залаты персцень Бог яму даў, / А другі падарак — шаўковую хустку Бог яму даў. / Трэці падарак — маладу Грыпінку Бог яму даў»* (с. 67). У сцэне аплаквання дзявочага жыцця маладой адна група жанчын гаворыць: *«Маладая Грыпінка, / Усё тваё мінаецца. / Дзявоцкае пагулянненейка, / Хлапецкае жартаваннейка. / Годзе табе ў мамкі жыці. / Годзе табе ў мамкі жыці / ды вяночкі ўсё віці, / ды вяночкі ўсё віці, / ды таночкі вадзіці, / ды таночкі вадзіці, / ідзі свякрусе служыці»* (с. 69), а іншая працягвае: *«Ехала Грыпінка да вянца, / Забылася хустачкі, грабянца. / — Падай, мамачка, грабянец, / Расчасаць косачкі пад вянец»* (с. 69). У сваю чаргу, жаніху жанчыны тройчы выстрыгаюць валасы са словамі: *«Годзе табе хлопцам быці, / Пара гняздзечка звіці, / Пара гняздзечка звіці, / Малых дзетак набыці»* (с. 77). Цягам развіцця дзеяння народныя абрадавыя песні пераплятаюцца з беларускімі народнымі песнямі падобнай тэматыкі.

Дзеянне I, III і IV карцін адбываецца ў доме нявесты, а II — у доме жаніха. Сацыяльная розніца паміж дзвюма сем'ямі найбольш адлюстраваная ў сцэнаграфіі[114]. Канстанцін Елісееў паказаў адно з найважнейшых памяшканняў сялянскай хаты — святліцу. Злева знаходзіцца парог, стаіць печ, ля пячы — качарга, лапата, мятла. Уздоўж сцяны цягнецца лава, справа — покуць, дзе

113 С. Пятровіч, *Народны артыст БССР Е. Міровіч*, Мінск 1963, с. 47.

114 БДАМЛіМ, ф. 126, воп. 4, адз. зах. 100, 101.

вісіць абраз, аздоблены вышываным ручніком і букетамі асвечаных у царкве каласоў і зёлак. Побач стаяць стол, засланы белым абрусам, і драўляныя зэдлікі. На стале ляжаць хлеб і соль. Пакой жаніха застаўлены досыць дарагой і пампезнай мэбляй розных стыляў. У задняй частцы стаіць ложак з падушкамі і пярынай, закрыты посцілкай ва ўсходнім стылі, шафа, буфет, атаманка з пуфамі, трумо і туалетны столік, па баках — падлогавы гадзіннік, патэфон і піяніна, а ў цэнтры — стол з крэсламі і падстаўка для кветак. Беларускія даследчыкі У. Няфёд, С. Пятровіч і А. Бутакоў адзінагалосна сцвярджалі, што ўсе намаганні драматурга, рэжысёра і акцёраў былі скіраваныя выключна на паказ «раскошы і пышнасці»[115] абраду; аднак у п'есе «не было колькі-небудзь значных, творча своеасаблівых характараў»[116] і адсылак да актуальных праблем сучаснасці. Прычына такога меркавання заключалася, перш за ўсё, у немагчымасці азнаёміцца з тэкстам п'есы, які шмат гадоў лічыўся згубленым.

Выразны вобраз у п'есе — дзядзька жаніха Антон (Генрых Грыгоніс). Гэта мудры, дасведчаны ў жыцці чалавек. Сваю функцыю свата ён выконвае вельмі адказна і на ўзроўні. Увайшоўшы ў дом маладой, ён адразу звяртае на сябе ўвагу, гаворачы гаспадару: *«Быў я ў вас улетку, бачыў пекну кветку. Каб вы яе мне не прадалі, а дарам аддалі»* (с. 63). Выразна бачна, што менавіта ён надае рытм усяму дзеянню: уступае ў дыялог з усімі персанажамі, падказваючы некаторым, што яны павінны рабіць; час ад часу адпускае жарты ў бок гаспадара ці гасцей; дзеліцца заўвагамі з нагоды сямейнага жыцця; танчыць і спявае. Убачыўшы, што падзеі выходзяць з-пад кантролю, Антон адразу ж бярэ ініцыятыву ў свае рукі, прыгаворваючы: *«…давайце рабіць усё па звычаях дзедаўскіх»* (с. 68). Займаючы досыць зразумелую жыццёвую пазіцыю, Антон не баіцца гучна гаварыць праўду. Сам-насам з Цімохам ён стараецца не толькі выклікаць у яго пачуццё сораму з прычыны падпарадкавання Архіпу, але спрабуе таксама адгаварыць яго ад ідэі выдаць дачку за Лявона: *«Не вІдаць, каб ваша дачка вельмі гарнулася да яго. А чаму б не зрабіць так: даць поўнае права Грыпіне распарадзіцца сваім лёсам. Знайшоўся б малады чалавек па сэрцу, а не па кішэні.* […] *Ой, глядзіце, не раз пакаецеся, але поўна будзе»* (с. 70). Ён прапануе Цімоху падумаць пра кандыдатуру Васіля Дрозгі, які ўжо даўно кахае Грыпіну і вельмі пакутуе праз яе шлюб. Заўважыўшы, што Архіп і Зося намерваюцца ўспрымаць сваю будучую нявестку выключна як працоўную сілу (*«У нас дармавога хлеба няма. Хай ведае, што свякруха — не родная маці, а свёкар — не родны бацька»* [с. 71], — гаворыць Зося), Антон без ваганняў гаворыць ім проста ў вочы: *«Няўжо вялікая навука патрэбна, каб бачыць, як чалавек з худой гніды паступова ператвараецца ў тлустую вош.* […] *Вы толькі камандуеце і спажыву падлічваеце»* (с. 72–73). А калі сын Архіпа, Сямён, асуджае перабежчыкаў, Антон знаходзіць мужнасць сказаць: *«Нам разумныя людзі казалі, што ёсць дзве Расіі: Расія цара, капіталістаў, памешчыкаў, паноў і Расія працоўных. Дык не варта за вашу Расію нам галовы сваё класці»* (с. 76). Калі падзеі ўжо ідуць згодна з яго воляй, Васіль з задавальненнем гаворыць Архіпу: *«Ведайце, дзядзька Архіп, ніякія выкрунтасы вам не дапамогуць. Вы асуджаны гісторыяй».* Беручы з яго прыклад, Антон дадае: *«…скончыўся ваш час. Настала наша пара»* (с. 101). Гэты фрагмент змяшчае выразныя адсылкі да даваеннай гісторыі, што для самой інсцэнізацыі мае істотнае значэнне.

Спектаклі-казкі

Пасля поспеху «На Купалле» і «Вяселля» Міровіч вырашыў зрабіць наступны крок у выкарыстанні народнай культуры. Гэтым разам ён сам узяўся за напісанне п'есы, а за аснову ўзяў легенды і казкі. Канвой твора «Каваль-ваявода» (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, муз. Леанід Маркевіч, Уладзімір Тэраўскі, 26.04.1925) паслужыла гісторыя пра п'янага селяніна, якому аднойчы прыснілася, што ён кароль. У сваю чаргу, раней у «Машэку» (1923) галоўнай тэмай становіцца легенда пра ўзнікненне Магілёва.

Дзеянне «Каваля-ваяводы» адбываецца ў адным з размешчаных на беларускіх землях маёнткаў у XVIII ст. Пэўныя элементы — польскі герб і строі — падкрэсліваюць сувязь з Польшчай. Народ цяжка працуе з самай раніцы да позняга вечара, што памнажае прыбытак уладальніка маёнтка, і яго куфры напаўняюцца золатам. Але сам Ваявода (Уладзімір Крыловіч) незадаволены: яму падаецца, што сяляне працуюць занадта мала, прыслуга пры двары не дастаткова сумленна выконвае свае абавязкі, а падаткі трэба павялічыць. З гэтае прычыны ён вельмі сумны, ніколі не ўсміхаецца, а яго паводзіны непрадказальныя: ён злуецца, пачынае крычаць і пагражае разнастайнымі пакараннямі; нечакана за-

115 А. Бутаков, *Искусство жизненной правды. Театр имени Янки Купалы в 20-30-х годах*, Минск 1957, с. 23. Гл. С. Пятровіч, *Народны артыст БССР Е. Міровіч*, Мінск 1963, с. 47.

116 У. Няфёд, *Беларускі акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы*, Мінск 1970, с. 21.

сынае, а ўначы прачынаецца, выклікае кагосьці з прыслугі і загадвае высечы розгамі. «*Нішто не радуе мяне. Таму, хто б зморшчыны мог загладзіць на чале маім і ажывіць пагаснуты мой змрок, таму аддаў бы я ўсе мае багацці*»[117] (с. 290), — гаворыць ён набліжаным. У пошуку спосабаў змякчыць нораў свайго гаспадара слугі прыводзяць Доктара (Уладзімір Гаратаў), які пасля ўважлівага абследавання пацыента дае яму тры парады: ён павінен на пэўны час адысці ад улады, прытрымлівацца цішыні і спакою ды ладзіць забавы. Слугі адразу ж вырашаюць ажыццявіць трэці пункт спісу і запрашаюць групу вандроўных акцёраў, каб тыя паставілі спектакль. Але іх спадзяванні марныя — задума выклікае ў Ваяводы яшчэ большы гнеў. Тады ў дзеянне ўступае Блазен (Уладзімір Уладамірскі) і прапануе на два дні аддаць неабмежаваную ўладу яму. Ваявода пагаджаецца, але ставіць сваю ўмову: калі на яго твары не з'явіцца ўсмешка, Блазен згубіць галаву. Апошні адразу прыступае да дзеяння: прымае рашэнне на два дні адхіліць ад улады гаспадара, на яго месца прызначае Каваля і ладзіць дажынкі, запрашаючы сялян у палац. Пачынаюцца сапраўдныя забавы, якія выклікаюць не толькі ўсмешку на твары пана, але часам і яго смех. Калі праз некаторы час уладальнік маёнтка вырашае спыніць гульню, адаслаць каваля дамоў, а сялян — у поле, высвятляецца, што гэта зусім не так проста: народ больш не жадае падпарадкоўвацца яму і патрабуе замяніць пана іншым, справядлівым чалавекам, такім як каваль. Сяляне рыхтуюцца да бойкі, адважна ўступаюць у яе і выйграюць.

Зыходзячы з дапушчэння, што гэты твор — казка, Аскар Марыкс прапанаваў умоўную сцэнаграфію, якая надавала спектаклю ўніверсальнае, агульна зразумелае гучанне. Дзея I і IV (тронная зала), а таксама III (зала прыёмаў) былі выкананыя ў канцэпцыі канструктывізму, а дзея II (вясковае поле) — у канцэпцыі лубка. Асноўным элементам троннай залы былі мнагаграннікі розных памераў, на якія кожны герой мог падняцца па прыступках. Гэты прыём, з аднаго боку, аптычна павялічваў сцэну, а з іншага — надаваў ёй шматузроўневы характар. Злева ўзвышаўся на пяці прыступках трон Ваяводы. Спінка трона мела форму трохкутніка, а ў цэнтры быў бачны белы арол на чырвоным фоне, стылізаваны пад польскі герб. Заднік сцэны быў закрыты цёмным палатном, па якім былі нацягнутыя аздобныя, стылізаваныя пад фіранкі шнуры. З правага боку адзначаны трохкутны дзвярны праём, які сваёй формай перагукаўся з формай панскага трона, а змешчаная ў цэнтры заслоны выява белага арла перагукалася з арлом на спінцы трона. Зала прыёмаў, у сваю чаргу, нагадвала ўмацаваны горад, муры якога аздабляла белая матэрыя з беларускім народным матывам. Расстаўленыя адпаведным чынам сяляне быццам бы вянчалі гарадскія муры. Для эпізоду працы ў полі на сцэне ўсталёўваўся дугападобны подыум. На заднім плане месцілася бабка са снапоў, а спераду стаялі панэлі-імітацыі жоўтых збожных ніваў. На блакітным фоне неба былі намаляваныя белыя аблокі. Тры шэрагі жнеяроў трымалі ў руках сярпы і сінхронна і рытмічна рухаліся ў левы або ў правы бок, часам утвараючы дзве групы, павернутыя адна да адной і нахіленыя ў бок цэнтральнай часткі сцэны. У вызначаныя моманты яны імітавалі працу пры жніве, у іншыя — разгайданае ветрам жыта.

Пры падрыхтоўцы касцюмаў Марыкс выкарыстаў два розныя метады. Касцюмы сялян нагадвалі традыцыйныя беларускія народныя строі, узоры якіх мастак і рэжысёр убачылі падчас экспедыцыі ў ваколіцы Магілёва (1925). Іх мэтай не было паказаць сацыяльны статус персанажаў ці падкрэсліць іх індывідуальныя характарыстыкі. Гэтыя касцюмы, дзе спалучаліся белы, чырвоны, зялёны, аранжавы і малінавы колеры, былі яскравай дэкарацыйнай мазаікай на фоне чорнага палатна. Зусім іншы характар меў касцюм Каваля з II і пачатку III дзеі. Ён быў створаны на падставе арыгінальнага строя: акцёр быў апрануты ў белую льняную кашулю з закасанымі рукавамі і прапалены іскрамі фартух. Дужыя мускулістыя рукі і запэцканы вугалем твар. У другой частцы спектакля Каваль з'яўляецца ў беласнежнай кашулі і нагавіцах, падпярэзаных ільняных поясам. Такім чынам мастак хацеў паказаць яго чыстасць і нявіннасць, а таксама сімвалічнае нованараджэнне. Касцюмы слуг і ваяводы былі стылізаваныя і ўказвалі на прыналежнасць да вышэйшага сацыяльнага класа. Яны змяшчалі элементы пераважна шляхецкіх строяў (у т.л. жупан, кунтуш, бачмагі), але мелі таксама пэўныя дэталі строяў арыстакратыі часоў Рэнесансу (карункі, белыя панчохі). Напрыклад, Ваявода быў апрануты ў каляровы, расшыты залатымі галунамі каптан, які на вялікім жываце немагчыма было зашпіліць. Паколькі плечы каптана былі троху ўзведзеныя ўгару, здавалася, што Ваявода быццам бы пагружаны ў яго і праз гэта выглядае значна старэйшым. Касцюм Ксяндза[118] (Фларыян Ждановіч) складаўся з чорнай сутаны з крыжам і палярыны, а Доктара — з чорнага

117 Тут і далей: Е. Міровіч, *Каваль-ваявода*, [у:] *П'есы XIX-пачатку XX ст.*, рэд. Я. Саламевіч, Мінск 1998.

118 Міровіч увёў у п'есу вобраз Дазорцы цэркваў і шынкоў, а ў спектаклі замяніў яго на Ксяндза. Гэта павінна было падкрэсліць польскі характар сюжэта.

ўбору, фрэзы і шырокіх нагавіц. І касцюмы, і грым (доўгія, падкручаныя вусы Ваяводы; доўгая і чорная, як у Мефістофеля, бародка Доктара; доўгі, як у Пінокія, нос Дазорцы палаца) павінны былі падкрэсліваць гратэскны характар гэтых персанажаў.

Кожная сцэна была вырашаная з выдумкай і фантазіяй, што вельмі забаўляла гледачоў. Вось з'яўляецца Доктар — лысы, у круглых акулярах, з грушай для клізмаў у руцэ, — каб абследаваць пана. Спачатку ён уважліва ўглядаецца ў Ваяводу, пакуль той глыбока спіць, а пасля звяртаецца да служак і абвяшчае свой дыягназ. Світа, якая яшчэ хвіліну таму стаяла ціхмяна і баялася прамовіць слова, раптам ажыўляецца і набіраецца смеласці. Дазорца палаца абвінавачвае пана ў страце розуму; Дазорца парабкаў (Пётр Злотнікаў) перакананы, што прычына ў яго адзіноце («Трэба знайсці яму красуню, і вылечыць яна яго нараз» [с. 291]), а Ксёндз вінаваціць ва ўсім «свалачны» характар пана. Час ад часу ўсе смяюцца і сыплюць жартамі на адрас гаспадара, тым самым дэманструючы сваё двудушша. Доктар яшчэ раз падыходзіць да Ваяводы і далікатна дакранаецца спачатку да валасоў, а пасля да рукі, выклікаючы на яго твары лёгкую ўсмешку. Пасля Доктар пускаецца ў філасофскія развагі на тэму верагоднай прычыны хваробы, ходзячы па сцэне туды-сюды, быццам падчас лекцыі. Слугі ўважліва слухаюць яго і, удаючы разуменне, ківаюць галовамі.

Надзвычай зграбна была паказана сцэна выступлення вандроўнай трупы. Шасцёра акцёраў з дзесяціасабовай трупы ўбраныя ў касцюмы лёгка распазнавальных герояў камедыі дэль артэ (Каламбіна, Арлекін, Скапэн, П'еро), рэшта прадстаўлена танцорамі. У такт гукаў рэнесансавай музыкі яны спачатку выконвалі танцавальныя нумары, а пасля паказвалі некалькі інтэрмедый гумарыстычнага зместу. З левага боку, бліжэй да пана, выступаў дуэт Арлекіна і Каламбіны; першы самымі рознымі спосабамі спрабаваў паказаць сваё вялікае каханне, а Каламбіна паводзіла сябе як какетка. Троху далей, з іншага боку сцэны, весяліліся балярына, П'еро і Скапэн.

Спектакль карыстаўся ў гледачоў велізнай папулярнасцю цягам некалькіх гадоў[119]. Вялікая заслуга тут належыць выканаўцам галоўных роляў: Уладзіміру Крыловічу (Ваявода), Уладзіміру Уладамірскаму (Блазен) і Генрыху Грыгонісу (Каваль). Кожны з іх граў у рознай стылістыцы: першы — у гратэскавай, другі — у камедыйнай, а трэці — у рэалістычнай. Аднак, як падкрэсліваў У. Няфёд, «такое спалучэнне розных манер ігры ў вясёлай і фантастычнай атмасферы сцэнічнай казкі натуральнае і апраўданае»[120].

Уладзімір Крыловіч стварыў вобраз жорсткага, сквапнага, досыць абмежаванага, несправядлівага і капрызнага пана. Яго густыя чорныя вусы і змрочны, даволі тупы выраз твару адштурхоўвалі. Ваявода амаль не падымаўся, большасць часу праводзіў у сваім падобным да трона крэсле. У адрозненне ад яго Блазен увесь час быў у руху: перамяшчаўся з кута ў кут, з аднаго ўзроўню на іншы, час ад часу робячы сальта (зрэшты, гэта вымагала ад акцёра добрай фізічнай падрыхтоўкі). Ён быў надзелены народнай мудрасцю, якую выказваў або непасрэдна, або з дапамогай эзопавай мовы. Блазен кпіў з прыслугі, рабіў пану неадназначныя заўвагі, прымаў бок сялян. Гэта адзіная асоба, якая нічога не баялася. У ім выразна адчувалася сіла духу.

Заслугоўвае ўвагі тое, якім чынам Блазен ладзіць рэвалюцыю ў палацы Ваяводы. Ведаючы, што народ можа не паверыць у магчымасць змен, ён карыстаецца ўсімі сродкамі. Спачатку ён ідзе ў поле да сялян і ўдаецца ў дыскусію, такім чынам правакуючы іх выразіць пратэст супраць пана і ўзяць удзел у запланаванай ім містыфікацыі. А напрыканцы раздае ім падарункі і частуе віном, каб яшчэ больш аб'яднаць між сабой. Пасля Блазен прыходзіць да каваля і паведамляе яму пра рашэнне Ваяводы выбраць новага пана з сялян. Той вельмі ўсцешаны і пачынае марыць пра лепшае жыццё. Каваль у выкананні Генрыха Грыгоніса — чалавек просты, троху наіўны і непасрэдны, мяккі ў стасунках з лю—дзьмі. Але ёсць у ім таксама і вялікая сіла, якая можа ў адпаведны момант праявіць сябе. Гэта заўважае Блазен, які падпойвае Каваля і загадвае аднесці яго ў палац, каб той не забаяўся і ў апошні момант не адмовіўся ад ролі новага ўладара. Калі ў залу ўносяць п'янага, апранутага ў лахманы Каваля, Ваявода троху ажыўляецца: ён ніколі не выходзіў з палаца і ўпершыню бачыць сапраўднага селяніна. Ён уважліва прыглядаецца да яго, нават абнюхвае. Ідэя аддаць Кавалю на пэўны час уладу інтрыгуе яго. Пан загадвае пераапрануць селяніна і пасадзіць на троне ў цэнтры залы. Каваль спрабуе падняцца, але не можа ўтрымацца на нагах і падае. Лежачы перад прыступкамі, ён мармыча сабе пад нос, што будзе рабіць, калі стане панам. Пачуць можна толькі асобныя словы: «свабода», «скінуць» і «зямля».

119 Гл. А. Некрашэвіч, *Беларускі першы дзяржаўны тэатр. 1920—1930*, Мінск 1930, с. 14.

120 У. Няфёд, *Гісторыя беларускага тэатра*, Мінск 1982, с. 166.

Да Ваяводы і слуг звяртаецца Блазен: «*Ва ўсім прашу я вас згаджацца з ім / І поўную таксама даць свабоду*» (с. 309).

З'яўляецца народ, а праз момант уносяць убранага ў белае Каваля, які, толькі прачнуўшыся, не можа паверыць, што стаў панам, крычыць: «*Ой, ратуйце! Ой, пусціце, не вінаваты я*» (с. 309). Адно калі слугі выконваюць некалькі яго загадаў, сумневы Каваля знікаюць. Ён выпростваецца, устае і абыходзіць залу. Яму прыемна пачуць з вуснаў Блазна: «*Вялікі, мудры, шляхетны ваявода наш!*» (с. 309). Пан выбухае смехам і ўсё ўказвае на тое, што штука Блазна атрымалася. Аднак апошняму гэтага мала, трэба зрабіць так, каб у народзе выспела думка аб вызваленні. Ён нагадвае Кавалю, што цяпер ён гаспадар зямлі і сялян, а таксама ўказвае на несправядлівасць з боку ўладаў. Блазен робіць усё, каб раззлаваць і падштурхнуць да дзеяння новага гаспадара маёнтка.

Каваль паступова пачынае разумець, што ён адзін з тых, на каго ўскладзеная вялікая місія. Яго абмежаваны розум падказвае яму, што ўлада стала ўдзелам багатых выпадкова, што яна ў руках не тых, каму так напраўду мусіла б належаць. Ён загадвае запрошаным на дажынкі гасцям заняць ганаровае месца, а служкам — накарміць іх, пасля раздае наказы: усю зямлю падзяліць паміж сялян, збудаваць для іх новыя дамы, а палац аддаць старым і хворым. Шчаслівы народ разыходзіцца па дамах, каб споўніць свае запаветныя мары.

Апошняя, IV дзея спектакля прадстаўляе перамогу Каваля і сялян і адначасова ўшанаванне намаганняў Блазна. Народ зноў уваходзіць у палац Ваяводы, але гэтым разам ужо ўзброены граблямі і косамі. На прыступках трона туліцца групка напужаных слуг. Усчынаецца навальніца, адна за другой бліскаюць маланкі, што наганяе на пана і ягоных служак яшчэ большы жах. Блазен з радасцю гукае: «*Гэй, ветры буйныя, / Ўздымайце полымя!* [...] *Пярун, грымі мацней, / Склікай на бой!*» (с. 326). Калі прыходзіць навіна, што ўсё войска перайшло на бок сялянаў, Ваявода і слугі ўпадаюць у роспач: яны хінуцца адно да аднаго і ледзь не плачуць. Слова бярэ Каваль: «*Чаго ж мы вас баяліся / Ды гэта ж толькі пужалы, / На агародах што стаяць.* / [...] *Цяпер не страшны нам яны,* / [...] *Няхай жывуць! Мы лепш за ўсё / Паставім у гароды іх, / Няхай пужаюць вераб'ёў!*» (с. 330). Каб давесці гэта, Блазен здымае свой каўпак і надзявае яго на галаву Ваяводы. Такім чынам казка набывае актуальнае сацыяльнае гучанне.

У «Машэку» (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 17.01.1923) Міровіч планаваў стварыць на сцэне эпічнае, манументальнае відовішча. Галоўны канфлікт — паміж Машэкам і баярынам — пераходзіў мяжу асабістай драмы і набываў рысы канфлікту сацыяльнага. Досыць злабадзённа прагучалі выказванні галоўнага героя: яны заклікалі да бунту і барацьбы за незалежнасць і свабоду, дадаючы вобразу героя-змагара актуальнасці.

Дзеянне ахоплівае каля двух гадоў. У пралогу да спектакля на сцэне з'яўляюцца тры сівыя старцы-лірнікі (У. Саладуха, К. Пуроўскі, М. Лысуха) і распачынаюць спеў словамі: «*Гэй, паслухайце быліну, / Як даўней дзяды жылі*» (с. 73)[121]. Яны зноў з'явяцца ў фінальнай сцэне, каб падвесці вынікі. Такім чынам распаведзеная гісторыя прадстаўляецца як легенда.

Галоўны герой, Машэка (Уладзімір Крыловіч), моцна закаханы ў простую і сціплую Ганну (Вольга Галіна), з якой яны сябруюць з дзяцінства. Аднойчы ў царкве яны пакляліся кахаць адно аднаго ўсё жыццё і захоўваць вернасць. Але на іх шляху становіцца гаспадар — баярын (Антук Крыніца), які вырашыў зрабіць Ганну сваёй каханкай, а Машэку — знішчыць. Сябры Машэкі падгаворваюць яго забыць каханую і ўцякаць разам з імі. «*Ох, не магу я, не магу я стрымаць яго, змучылася, ссохла сэрца. Люблю яе... Люблю маю Ганулю. За погляд яе, толькі за погляд я з радасцю гатоў аддаць жыццё сваё*» (с. 80), — прызнаецца Машэка аднаму з іх. Падчас спробы арышту ён уцякае і разам з групай адданых яму бунтаўнікоў разбівае лагер у лесе непадалёк. Двойчы ён спрабуе напасці на маёнтак баярына, забіць яго і вызваліць Ганну, але, на жаль, абедзве спробы няўдалыя. Машэка страчвае цярпенне, ім авалодвае страшэнны сум, у яго з'яўляюцца думкі пра самагубства.

Аднойчы ў лагер трапляе ключніца (Лідзія Ржэцкая), якая паведамляе Машэку пра план баярына ехаць праз лес. Як высвятляецца, яна таксама прагне смерці свайго гаспадара, бо раней была яго каханкай, а пасля яе кінулі. З таго часу яна шукае, як адпомсціць. Трэцяя спроба Машэкі паспяховая: баярын забіты, а Ганна вызваленая. Аднак замест таго, каб радавацца, дзяўчына ўпадае ў роспач і плача, абвінавачваючы Машэку ў забойстве нявінных. На самоце Ганна гаворыць пра яго горкія словы: «*Эх, дурны, няўжо ты мне паверыў, што даравала я табе? О, не, не ведаеш мяне ты! Кахання да цябе даўно няма... Цябе забіць гатова я, і ты ў маіх руках*» (с. 124). Неўзабаве яна споўніць сваю пагрозу, калі акрылены шчасцем Машэка спрабуе абняць і пацалаваць яе. Уцякаючы ад яго, яна кідае паходню ў бочку

[121] Тут і далей: Е. Міровіч, *Машэка*, [у:] Е. Міровіч, *П'есы*, Мінск 1957.

з порахам. Выбух нішчыць сховішча і засыпае цела галоўнага героя. Перад гледачамі з'яўляецца панарама Магілёва.

Рыхтуючыся да пастаноўкі, Міровіч разам з мастаком-пастаноўшчыкам Аскарам Марыксам і кампазітарам Уладзімірам Тэраўскім выправіліся ў этнаграфічную экспедыцыю ў Магілёўскую вобласць. У падарожжы яны сабралі каштоўны матэрыял: народныя прыпавесці, песні лірнікаў, старыя касцюмы. Частка гэтых матэрыялаў была выкарыстаная ў выглядзе музычна-танцавальныя кампазіцый, спеваў, строяў, грыму, маўленчых асаблівасцей герояў. Такім чынам агульнавядомая гісторыя набыла беларускі каларыт.

Сцэнаграфія спектакля аб'ядноўвала жывапіс і вельмі ашчадныя макеты. У першай дзеі гледачы маглі любавацца маштабнай, рэалістычнай карцінай. У правай яе частцы было намаляванае вялікае гарадзішча баярына, збудаванае з магутных, груба абчасаных завостраных бярвёнаў. Левая частка горада значна ўзвышалася над правай, якая спускалася троху ўніз, у кірунку Дняпра. Навокал былі параскіданыя валуны. За магутнымі мурамі ўзвышаліся дзве высокія вартавыя вежы, верх якіх быў прыкрыты дахам. З левага боку па самы лес раскінулася поле, зарослае свежай зялёнай травой, а наводдаль віднеліся лугі. Збоку на сцэне стаяла некалькі ліп. Да дзвюх з іх былі прывязаныя арэлі. У правым куце гэтай кампазіцыі стаяў слуп, на вяршыні якога была замацаваная прасмаленая паходня. Першы план (частакол горада, камлі ліп, сігнальны слуп) кантраставаў з другім як з гледзішча формы, так і з гледзішча разнастайнасці адценняў: ад шэра-блакітнага да свежай, сакавітай зелені травы, сіняга неба і лёгкіх хмарак з яскравым сонцам на ім. Кантраст паміж цяжкімі формамі і поўным паэзіі і лірызму беларускім краявідам, халоднымі і цёплымі фарбамі, адрозная ў гэтых планах тэхніка малявання — усё гэта павінна было выразна падкрэсліваць сацыяльныя кантрасты, на якіх ставіла акцэнт дзея. Змрочнае жытло баярына і шырокая, бясконцая перспектыва, прастор, які належыць прыгнечанаму, але ўнутрана свабоднаму народу, — вось асноўная ідэя сцэнаграфіі, заключаная ў кампазіцыю Марыксам. Аднак такое простае, лаканічнае рашэнне было вынікам паступовай, цяжкай і доўгай працы мастака, які ў працэсе ўдасканальвання гэтай сцэны некалькі разоў мадыфікаваў форму вежаў, змяняў характар краявіду і размяшчэнне дрэў вакол умацавання, шчодра пакрываў камяні мохам, замяняў ліпы тонкімі бярозамі і г.д.

Другая дзея адбываецца на вялікай лясной паляне, акружанай елкамі. З левага боку невялікая сцежка вядзе да Дняпра. За дрэвамі віднее пясчаны і стромы бераг ракі. Акурат тут Машэка разам з бунтаўшчыкамі схаваўся ад небяспекі. Цяпер ён ляжыць у цені трох стогадовых елак і адпачывае. Перабірае далейшыя планы і думае пра лёс каханай. «*Больш чым раней каханне думкі сушыць. Ганю я думкі пра яе, ды ўядаюцца яны ў мяне ўсё глыбей, глыбей, усё балючай.* [...] *Яна, яна стаіць перад вачыма ўсюды. Ці ў час крывавай бітвы, ці ў ночку цёмную, ці за евангеллем святым — усё яна здаецца і дзіўна заўсёды вабіць і кліча ўсё мяне*» (с. 95), — гаворыць ён аднаму з таварышаў. Паволі гаснуць прамяні сонца і набліжаецца ноч, на небе з'яўляюцца зоркі. Машэка паглыбляецца ў сон, з Дняпра выходзяць і акружаюць яго русалкі, лясныя д'яблы, вадзянік і пачвары.

У трэцяй дзеі паказаная тронная зала. Гэта было прасторнае памяшканне з тоўстых бярвёнаў. Цэнтральная частка сцяны абабітая дрэвам, на якім выразаныя старажытныя паганскія знакі. У ніжняй частцы сцяны знаходзілася невялікае, падобнае да вітража акно. Зверху звісаў падсвечнік, які падымаўся падчас забаваў. З левага боку стаяў трон, на якім побач з баярынам сядзела Ганна. На прыступках ля трона і на сценах знаходзіліся каляровыя кілімы з беларускім арнаментам. Адсунуўшы трон у далёкі левы кут, Марыкс быццам бы крэсліў межы паміж баярынам і народам, які ўмее і любіць весяліцца. У гэтай сцэне з'яўляюцца вядомыя героі калядных забаваў: каза, журавель і цыган з мядзведзем, у суправаджэнні дудаў і цымбалаў спяваюцца поўныя жыццёвых сіл песні. Простыя, даматканыя строі сялян, вышытыя традыцыйным беларускім узорам, у якім дамінавалі белы і чырвоны колеры, кантрастуюць з багатым касцюмам баярына, каляровымі каптанамі яго аховы, сакавітым арнаментам дываноў і надвячоркавым святлом, што ліецца ў пакой праз акно.

У чацвёртай дзеі гледачы пераносяцца ў схованку Машэкі. Першапачаткова яна была невялікім памяшканнем з нізкай столлю з грубых векавых бэлек. Паўсюль стаялі бочкі з порахам, ляжала зброя, сцены былі завешаныя беларускімі ручнікамі і ўсходнімі дыванамі. Але мастак знайшоў іншае рашэнне. У новай версіі сховішча знаходзіцца ў скале. Памяшканне асвятляюць невялікі падвесны падсвечнік і сонца, якое прабіваецца праз прыадчыненыя масіўныя дзверы з левага боку. Адразу ля дзвярэй на вялікім камяні ляжыць непрытомнае цела Ганны. У правым баку схованкі вісіць усходні дыван, побач з якім стаіць ложак Машэкі. Да дывана прымацаваная зброя разбойніка. Шэры колер сцен у спалучэнні з чырвона-зеленаватымі фарбамі дывана, з зіхоткім, прыглушаным святлом ствараюць напружаную атмасферу злавеснай цішыні, якая папярэджвае забойства Машэкі.

Варта звярнуць увагу на адну з цікавых дэталей — падвешаныя да столі тры скрыжваныя дошкі. Сцэнаграфічнае афармленне гэтай сцэны, размяшчэнне персанажаў і форма грота быццам бы адсылаюць да батлейкі. З часоў навучання ў каталіцкай Празе Марыкс назаўсёды запомніў калядныя стаенкі і, магчыма, несвядома выкарыстаў іх у тэатры. Можна таксама заўважыць у гэтым фрагмент страхі — намёк на прытулак, які дае пачуццё ўпэўненасці і бяспекі. Несумнеўна, Машэка заўжды марыў пра гэта.

Важна, што Міровіч злучыў у «Машэку» народную і гістарычную традыцыі (элементы народнай можна знайсці ўжо ў спектаклях «На Купалле» і «Вяселле»). Акрамя згаданых лірнікаў, у пастаноўцы ўдзельнічаюць русалкі, вадзянік, лясны дух і вядзьмарка. Два апошнія героі на пачатку другой сцэны скардзяцца, што пасля з'яўлення ў лесе разбойнікаў на чале з Машэкам іх жыццё вельмі змянілася: яны згубілі колішнюю ўладу над прыродай і чалавекам і цяпер самі мусяць хавацца. Троху пазней на сцэну выходзяць русалкі, якія спрабуюць завабіць Машэку ў Дняпро. У доўгіх белых ільняных строях, з распушчанымі зялёнымі валасамі, яны ўводзяць яго ў транс песняй: «*Не шукай ты яе, / бо не прыйдзе яна. / Табе здрадзіла ўжо / і забыла даўно*» (с. 104). Варта падкрэсліць, што першую і другую сцэны аўтар атрыбутуе храналагічна канкрэтна: першы дзень русалчынага тыдня, то-бок восьмы тыдзень па Вялікадні. Цягам гэтага тыдня русалкі маюць права пакідаць сваё «падводнае каралеўства» на даўжэйшы час і гуляць па лугах, палях і лясах, гушкацца на бярозавым галлі і нават наведваць чалавечыя паселішчы. У першай сцэне падчас забаваў моладзь выбірае адну з дзяўчат, якая павінна запрасіць у вясёлае таварыства русалку.Дзеянне трэцяй сцэны адбываецца ў Шчодры Вечар. Баярын вырашае запрасіць гасцей і сябровак Ганны, каб разам адсвяткаваць гэты дзень. Усе вяселяцца, жартуюць, гуляюць у каралевіча, спяваюць калядкі, танчаць вераб'я, таўкачыкі і цярэшку. Троху пазней да іх далучаецца цыган з жураўлём, мядзведзем і казой.

У спектаклі было выкарыстана каля пятнаццаці беларускіх народных песень, лейтматывам якіх у большасці выпадкаў з'яўляецца няўдалае, нешчаслівае каханне, поўнае трагізму, смутку і жалю. Адна з песень распавядае гісторыю юнака, які закахаўся ў дзяўчыну, але саромеўся з ёю загаварыць. Яго апярэдзіў больш смелы Іванка. У выніку дзяўчына рыхтуецца да шлюбу («*Гэй, у садзе-вінаградзе каліна стаяла*» [с. 94]). Іншы хлопец закахаўся адразу ў трох дзяўчын, але ўсе яны хутка яго кінулі («*Ой, развейся, сухі дубе*» [с. 96]). Дзяўчына была шчаслівая, пакуль яе каханы не знік. Яна пачала шукаць яго і знайшла пад дрэвам, дзе той пісаў лісты іншай («*Ой, вяду бяду*» [с. 91–92]). Гераіня яшчэ адной песні таксама спрабавала знайсці жаніха, але знайшла на пяску толькі яго сляды і сляды яго каня («*Ой, ляцелі гусі*» [с. 90]). Увесь гэты народны аспект не быў мэтай сам па сабе, не перакрываў галоўнай сюжэтнай лініі спектакля, а наадварот — яшчэ выразней акцэнтаваў яе. Гэта быў спосаб паказаць разнастайнасць беларускай народнай творчасці, багатай і глыбокай чалавечай душы. Хараство прыроды гарманіравала з хараством народа і адначасова супрацьпастаўлялася свету баяр, сутнасцю якога было зло.

Спектакль з велізарным ажыятажам гралі тры сезоны, а Крыловіч у ролі Машэкі меў сапраўдны поспех. Як адзначаў Яўген Рамановіч, уздзеянне акцёра на гледачоў было такім надзвычайным, што імя Крыловіча стала настолькі ж папулярным, як і імя яго героя. «Высокі, шыракаплечы, магутны, імклівы, Крыловіч у гэтым вобразе і захапляў і глыбока хваляваў гледача. Выключна стыхійная сіла яго нянавісці да баярына выклікала задаваленне сваім справядлівым гневам. Яго пяшчотнае, празрыстае, як крыштал, і шчырае каханне да Ганначкі зачароўвала гледача сваёй самаафярнасцю», — пісаў Рамановіч. Падобным чынам узгадвае яго ігру Вольга Галіна: «Ён меў у сабе натхнёную, непераадольную моц, вялікую чалавечую душу, надзеленую далікатнасцю і лірызмам. У ім было шмат духоўнай сілы, прыгажосці і цяпла, якія захаплялі гледача. [...] Ён цудоўна ведаў сцэну, тонка адчуваў форму спектакля, дасканала валодаў сваім целам і голасам. Ролю Машэкі У. Крыловіч заўсёды граў з надзвычайным пад'ёмам, натхненнем, тэмпераментам»[122].

Гістарычныя спектаклі

У 1900—1910-я гг., дзякуючы ўзмацненню працэсаў нацыянальнага адраджэння, стала магчымым стварэнне палітычнай гісторыі беларускага народа. У гэтым кірунку пачалі дзейнічаць спачатку гісторыкі (В. Ластоўскі, У. Ігнатоўскі), а пасля і літаратары, у т.л. Максім Багдановіч і Максім Гарэцкі. Вацлаў Ластоўскі ў «Кароткім нарысе гісторыі Беларусі» (1910) і Усевалад Ігнатоўскі ў публікацыі з такой самай назвай 1919 г. першымі (хоць і кожны па-свойму) прадставілі гісторыю беларускіх земляў. Сваё слова сказалі таксама драматургі,

122 Цыт пав.: А. Бутаков, *Искусство жизненной правды. Театр имени Янки Купалы в 20-30-х годах*, Минск 1957, с. 27.

сярод якіх Яўген Рамановіч, Міхайла Грамыка і Еўсцігней Міровіч; пяру іх належаць п'есы, дзе адлюстраваліся значныя этапы беларускай гісторыі: фармаванне Вялікага Княства Літоўскага («Вір» Я. Рамановіча), эпоха Адраджэння і залатога (XVI) веку гісторыі, у т.л. дзейнасць філосафа, выдаўца і друкара Францішка Скарыны («Скарынін сын з Полацка» М. Грамыкі), паўстанне 1863 года і асоба аднаго з яго кіраўнікоў — Кастуся Каліноўскага («Кастусь Каліноўскі» Е. Міровіча). На жаль, тэксты двух першых твораў не захаваліся, а апісанні крытыкаў такія бедныя, што правесці аналіз няма магчымасці. Вядома толькі, што дзеянне «Віру» адбывалася ў сярэдзіне XIII ст., калі стваральнік ВКЛ Міндоўг пераходзіў з праваслаўя ў каталіцтва (1250). Гэта адбываецца на фоне такіх падзей, як аб'яднанне Чорнай Русі, канфрантацыя з галіцкім князем Данілам, экспансія крыжакоў і супраціў паганскага насельніцтва. Аб'ядноўвае ўсё гэта гісторыя пра змаганне за руку Альдоны (дачкі паганскага правадыра Зніча) паміж сынам Міндоўга Войшалкам, мінскім князем Юрыем і Данілам. У выніку інтрыг і здрады Альдона гіне, а Зніч заклікае паганцаў біцца за свае правы. Спектакль змяшчаў сярэднявечныя танцы, народныя і абрадавыя песні, у музыцы былі выкарыстаныя беларускія і літоўскія матывы[123].

Больш падрабязна мы можам прыгледзецца да трэцяй згаданай п'есы на гістарычную тэматыку. Яе стварэнню папярэднічала ініцыяваная Міровічам вялізная акцыя па зборы матэрыялаў, якіх тады было не вельмі шмат. Частку ўдалося адшукаць у архівах, частка была ўзятая з прэсы. У 1923 г. з нагоды ўгодкаў паўстання многія выдавецтвы публікавалі матэрыялы на гэтую тэму. Міровіч не меў ані намеру, ані магчымасці ўзнавіць ход паўстання. Ён хацеў перш-наперш засяродзіцца на вобразе Каліноўскага і паказаць яго як чалавека выключнага і надзвычайнага, гатовага ахвяраваць жыццём у імя свабоды іншых. У кожнай сцэне (кватэра мінскага маршалка, вёска ў Гродзенскім раёне, канспірацыйная кватэра ў Мінску, кабінет Мураўёва ў Вільні, турэмная камера) Кастусь прадстаўлены чалавекам адважным, упэўненым у сабе і рашучым, мяккім у адносінах з блізкімі, здольным знайсці выйсце з любой сітуацыі.

Дзеянне «Кастуся Каліноўскага» (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 2.11.1923) распачынаецца сцэнай сустрэчы ў Мінску прадстаўнікоў двух крылаў «чырвонага» лагера — правага і левага[124] — у кватэры мінскага губернскага маршалка Аляксандра Лапы (Пётр Злотнікаў). Сцэнаграфія перадае настрой памяшкання. Марыкс прапанаваў тыповы салон у класіцыстычным стылі: сцены чырвона-карычневага колеру вянчае белы фрыз, які падтрымліваюць некалькі дарычных калон. Злева і справа паміж калонамі знаходзяцца дзверы. Першыя ў форме аркі, а другія класічныя, закрытыя цяжкімі заслонамі рубінавага колеру. Мэбля ў пакоі (стол, крэслы розных формаў, камода) выкананая ў стылі ампір. У цэнтры — вялікі белы мармуровы камін, на якім размясцілася некалькі парцалянавых фігурак. Справа ад каміна на трохногім століку стаіць бронзавая лямпа, ад якой ідзе цёплае, лагоднае святло. Над камінам вісіць партрэт апошняга польскага караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага, па абодвух баках партрэта — варшаўскія краявіды. Сабраныя госці, прадстаўнікі правага і левага крылаў «чырвоных», нецярпліва чакаюць з'яўлення некалькіх палітыкаў, у тым ліку і Кастуся Каліноўскага (Уладзімір Крыловіч). Рэпрэзентант правага крыла Зыгмунт Серакоўскі (Міхаіл Зораў) прадстаўляе план дзеянняў паўстанцаў: арганізацыя збройных сялянскіх аддзелаў і іх аб'яднанне з мэтай утварэння войска, здольнага да змагання з царскай арміяй; як найхутчэйшае ўзяцце крэпасці ў Даўгаўпілсе і мястэчка Горкі; усталяванне кантактаў і супрацоўніцтва з прадстаўнікамі ўплывовых палітычных кругоў у Францыі. Нечакана для ўсіх праз дзверы балкона ўваходзіць Каліноўскі і адразу ж перапыняе выступоўцу: «*Згаджаюся, план пабудаваны геніяльна, але геніяльны ён па сваёй недальнабачнасці і глупстве.* […] *Селянін спіць і сніць, як бы атрымаць зямлю, адабраную ў яго панам. Як жа вы разлічваеце на поспех, калі кожны селянін у душы песціць думку паўстаць супроць вас жа, паноў*»[125] (с. 13, 15). Пасля Каліноўскі прадстаўляе сваю версію паўстання: па-першае, памешчыкі і духавенства павінны добраахвотна адмовіцца ад зямлі на карысць беззямельнага сялянства, пакідаючы сабе столькі, колькі яны ў стане апрацаваць; па-другое, трэба стварыць суд і найвышэйшы трыбунал, які будзе пільна сачыць за гэтым працэсам; па-трэцяе, адміністрацыйна падзяліць усю Беларусь на вайсковыя раёны, паветы і станы, на чале якіх стане прадстаўнік жонду, абавязкам якога будзе арганізацыя вайсковых аддзелаў. Прадстаўнікі правага кры-

123 У. Лілін, *Тэатр і мастацтва, «Вір» (Першы Беларускі Дзяржаўны Тэатр)*, «Савецкая Беларусь» 30.11.1926, № 248, с. 6.

124 Міровіч карыстаецца паняццямі «белы жонд» і «чырвоны жонд». Гэтыя два ўрады, зразумела, функцыянавалі, але тычыліся не двух крылаў «чырвоных», але двух лагераў.

125 Тут і далей: Е. Міровіч, *Кастусь Каліноўскі*, [у:] Е. Міровіч, *П'есы*, Мінск 1957.

ла пачынаюць смяяцца, а адзін з іх, Вайцэхоўскі (Сцяпан Мышко), іранічна звяртаецца да Каліноўскага: *«Я прапаную зняць копію і захаваць для гістарычнага музея будучай Беларусі і Літвы як экзэмпляр чырвонага глупства»* (с. 16).

У другой сцэне мы пераносімся на Вострабрамскую вуліцу. Тут знаходзіцца славутая капліца з абразам Маці Божай XVII ст., які шануюць у Польшчы, Літве і Беларусі як адзін з хрысціянскіх сімвалаў. Падчас паўстання 1830 г. каля яго сустракалася патрыятычна настроеная частка грамадства, гучалі прамовы і спяваліся песні. Марыкс з дакументальнай дакладнасцю прадставіў фрагмент Вострабрамскай вуліцы: арку капліцы, галерэю па левым баку брамы, заходнюю сцяну касцёла св. Тэрэзы Авільскай і верхнюю частку касцельнага партала. З трох гэтых будынкаў цэнтральнае месца было прызначана класіцыстычнай галерэі, створанай у 1789—1799 гг. паводле праекта Пятра дэ Росі на патрэбы вернікаў. У кожнай галерэі — ніжняй (адкрытай) і верхняй (закрытай) — зроблена па шэсць арак. Акрамя гэтага, вокны ніжняй часткі былі ўпрыгожаныя балюстрадамі і раздзеленыя пілястрамі. Важную ролю меў колер: чорны мармур ніжняй часткі галерэі, аркі і бруку перагукаўся з белым мармурам і сценамі верхняй часткі галерэі і жаўтаватым адценнем кляштарных муроў. Ад урачыстых і поўных гармоніі прадстаўленых тут будынкаў павявала спакоем і цішай, што ўказвала таксама на нейкую важную падзею, якая неўзабаве павінна адбыцца.

Сцэна распачынаецца малітвай групкі сабраных перад Вострабрамскай капліцай асоб. Пасля малітвы адныя распавядаюць пра ход паўстання ў Варшаве, а іншыя скардзяцца на вялікую колькасць загінулых. Тут з'яўляецца і Каліноўскі: поўны сіл і энергіі, ён раздае распараджэнні сваім паплечнікам. Праз момант мы чуем, як да вернікаў звяртаецца віленскі біскуп Адам Станіслаў Красінскі (Антук Крыніца), які намаўляе іх ісці змагацца за веру, свабоду і радзіму.

Трэцяя сцэна: Бэльмонт, раён Вільні. Дарэчы, тут на пачатку XIX ст. сустракаліся філаматы і філарэты. Сцэна ўяўляе з сябе вялікую паляну на лясным пагорку, з якога адкрываецца прыгожы від на Вільню і гару з рэшткамі замка князя Гедыміна. Паступова тут збіраюцца групкі людзей і пачынаюць весяліцца пад гукі аркестра. Неўзабаве на руках прыносяць цела Сераркоўскага, які каротка прамаўляе: *«Польскі народ паўстаў са зброяй у руках на абарону сваіх правоў, сваёй зняважанай веры.* [...] *Дапаможам нашым братам і агульным намаганнем разаб'ем царскія ланцугі і дадзім волю нашай айчыне!»* (с. 22). Невядомскі падтрымлівае яго і заклікае прадстаўнікоў беднейшых класаў запісвацца ў баявыя аддзелы. Каб прадэманстраваць сваю шчырасць, шляхта запрашае на супольны танец рамеснікаў і сялян. Спачатку яны танчаць мазурку, а пасля лявоніху. Нечакана танцы перарывае ўсё гучнейшы марш вайсковага аркестра — у горад уваходзіць карны аддзел.

Месца дзеяння чацвёртай сцэны — узгорыстая мясцовасць у Гродзенскай вобласці, дзе дзейнічаў аддзел Каліноўскага і размяшчаўся яго штаб. Сцэнаграфія прадстаўляе ўскраек тыповай беларускай вёскі: шырокая дарога, справа — фрагмент невялікай хаты аднаго з сялян, Лявона (А. Церах), а перад ёй — студня з жоравам. За прыбудаванай да хаты клеццю — плот. У заходніх прамянях віднеюцца раскіданыя па пагорках пахіленыя хаты. Іх сілуэты выразна абазначаныя на фоне цяжкіх алавяных хмараў. З левага боку сцэны стаіць вялікі, крыху пахілены крыж з фігурай Хрыста, абнесены нізкай агароджай. За крыжам растуць тры старыя ліпы з ужо пажаўцелым лісцем. Выразна адчуваецца восеньскі настрой. Гэты паэтычны вобраз беларускай прыроды, поўны смутку і трывогі, павінен быў падкрэсліць складанасць сітуацыі, у якой апынуліся паўстанцы. З захаванага ў архіве эскіза да гэтай сцэны бачна, што першапачаткова мастак хацеў паказаць вёску інакш: хата і падворак займалі амаль усё месца, таму паказ жыцця ўсёй вёскі зводзіўся да паказу жыцця адной сям'і. Гэта, аднак, не адпавядала задуме рэжысёра, які хацеў засяродзіць увагу гледача на дарозе і адкрытай прасторы.

Аднекуль здалёк даносіцца рэкруцкая песня, якая набліжаецца разам з людзьмі. Яе спяваюць жанчыны, вяртаючыся з поля. Відаць, што іх твары поўныя смутку: усе мужчыны пахаваліся ў бліжэйшым лесе, каб змагацца ў паўстанні. Гэты трывожны настрой спрабуе змяніць Каліноўскі, які гаворыць: *«Мужыцкую праўду ніякая сіла не пераможа»* (с. 24). Аднак гэтыя словы не ў стане пераканаць нявестку Лявона — Матруну (Лідзія Ржэцкая). Яна першая паведамляе ўсім пра блізкую небяспеку: «Казалі, што з Пецярбурга шмат войска пасылаюць і ўсіх, каго ў лесе зловяць, на касцёлах вешаць будуць». Яна скардзіцца Каліноўскаму, што толькі што выйшла замуж за Яна (М. Лапіцкі) і яшчэ не паспела нацешыцца шчасцем. Матруна не можа зразумець, чаму людзі павінныя біцца між сабою: *«Няхай бы ўжо звер звера грыз, а тут людзі, у бога верачы, адзін аднаго забіваюць»* (с. 25). Застаўшыся адна, яна разважае: *«І чаму гэта няма на свеце праўды для нас? Божачка, ты ўсё бачыш. Чаму не ад-*

хіліў бяды ад нас? Няўжо ж толькі мы, мужыкі, такія грэшныя, што заслугоўваем тваю кару?» (с. 33–34).

Каліноўскі атрымлівае навіну аб тым, што з Пецярбурга ідзе рота пад камандай барона Штальберга (Уладзімір Гаратаў), які павінен арыштаваць яго. Каб трымаць сітуацыю пад кантролем, Каліноўскі застаецца ў вёсцы, пераапрануўшыся мясцовым дыяканам. Афіцэраў і салдатаў прымаюць надзвычай сардэчна, частуюць вячэрай і прапануюць начлег. Жанчыны ўдаюць, што радыя гасцям, танчаць і вяселяцца з імі. У гэтай сцэне відаць, што паміж аднымі і другімі няма вялікай розніцы, што госці — звычайныя людзі, якія былі скіраваныя сюды, каб выканаць загад. Уначы з лесу вяртаецца ўзброеная група паўстанцаў і забівае ўвесь атрад. У падпаленай хаце Лявона гіне кіраўніцтва карнага аддзела.

У наступнай, пятай сцэне дзеянне пераносіцца ў Вільню, у кабінет генерал-губернатара Мураўёва. Гэта вялізны пусты пакой зялёнага колеру, з правага боку размешчаныя калоны, у цэнтры стаіць стол, а за ім, ля сцяны, сейф. На сцяне вісіць вялізны партрэт Аляксандра II. Праз вялікае акно віднее вечаровы горад. Усё гэта павінна было падкрэсліць чыноўніцкі, бюракратычны характар памяшкання. Ствараючы мастацкае вырашэнне для гэтай сцэны, Марыкс свядома выкарыстаў кантраст паміж персанажамі ў пакоі і выявай расійскага імператара, партрэт якога прыгнятаў прысутных і адначасова ўказваў на сапраўднага вінаўніка ўсіх забойстваў. Як падкрэсліваў даследчык Г. Барышаў, з дапамогай ашчадных сцэнаграфічных сродкаў мастак у гэтай карціне «дабіўся надзвычайнай сілы выкрыцця сацыяльнага зла, вобразна выкрываючы жорсткасць царскага самаўладства»[126]. Троху прыглушанае святло рабіла добра бачнымі фігуры Мураўёва і яго гасцей — генерала Высоцкага (Пётр Злотнікаў), біскупа Красінскага і віленскага маршалка Аляксандра Дамейкі (Мікалай Ільінскі). Вось уваходзіць Мураўёў (Генрых Грыгоніс) — з высока ўзнятай галавой, упэўнены ў сабе, горды, — уважліва па чарзе аглядае прысутных і пачынае гаварыць, паступова павышаючы голас: *«Маё прозвішча Мураўёў! Спадзяюся, запомніце? Му-раў-ёў! Перад ад'ездам у ваш крамольны край наш гасудар мне сказаў: "Мураўёў, крамольнікі пагражаюць нашаму прастолу! Усміры іх!" І я ўсміру! Ад самай Вільні да Пецярбурга панастаўлю шыбеніц, але ўсміру! Усё знішчу агнём і вяроўкай, але ўсміру!»* (с. 44). Нягледзячы на высокі ранг кожнага з гасцей, ён дэманструе ў адносінах да іх

126 Г. Барышаў, *Станаўленне рэалістычнай дэкарацыі ў Першым Беларускім Драматычным Тэатры ў перыяд 1920- 1924 гг*, [у:] *Зборнік навуковых прац Беларускага Дзяржаўнага Тэатральна-Мастацткага Інстытута*, т. 1, Мінск 1958, с. 70.

пагарду і хамства і нават страшыць. Мураўёў упіваецца сваёй бязмежнай уладай, у т.л. выдае загады аб пакаранні паўстанцаў, Дамейку загадвае ўзяць пад кантроль шляхту, Высоцкі разжалаваны, а Красінскі арыштаваны і высланы ў Вятку. Генерал-губернатар кпіць з няшчасця маці, якая просіць памілаваць яе сына. Вера ва ўласныя сілы ў Мураўёве настолькі вялікая, што ён не дапускае думак пра паразу. Гэта выкарыстоўвае Каліноўскі, які апранаецца казацкім афіцэрам, атрымлівае аўдыенцыю ў Мураўёва і, застаўшыся без нагляду ў яго кабінеце, крадзе вялікую суму грошай.

Шостая сцэна — гэта канспіратыўная кватэра Каліноўскага ў Мінску. Вокны пакоя забітыя, злева — дзверы, справа — сходы на паддашак. Пасярэдзіне — вялікі стол, на якім стаіць ручны друкарскі станок. Па ўсім пакоі — на падлозе, прыступках, ля сцяны — ляжаць апошнія нумары газеты «Мужыцкая праўда», улёткі, адозвы і пракламацыі. Слабое святло настольнай лямпы ледзь асвятляе цемру памяшкання. Тут сабраліся найлепшыя сябры Каліноўскага — Адам Вайцэхоўскі (Сцяпан Мышко), Страбейка (А. Церах), Мікалай Домб (Барыс Платонаў) і Грыпіна Старжынская (Кацярына Міронава), іх перапаўняе энергія і жаданне дзейнічаць. Рыхтуючы новы нумар газеты, яны распавядаюць цікавыя гісторыі і будуюць планы на будучае. На думку Домба, паўстанне перажывае цяжкія хвіліны: *«Здрада! Паны ратуюць свае скуры. Адны бягуць да Мураўёва з пакорай і народ падбухторваюць, а другія — хто ў Варшаву ўцякае, а хто да французскага імператара пад крыльца туліцца»* (с. 54). Гэта прывяло да таго, што ў большасці атрадаў паўстанцы пераняліі кіраўніцтва ад шляхты. Каліноўскі вырашае арганізаваць трыбунал, які будзе распраўляцца са здраднікамі: *«Памятайце! Не шкадуючы ўласнага жыцця, мы павінны выратаваць пачатую справу. Але, вызваліўшы народ ад царскага ўціску, мы павінны вызваліцца і ад паноў. Пакуль мы не выкінем вяліказямельную шляхту, вольнасці няма на Беларусі»* (с. 57). Каб разрадзіць напружаную атмасферу, Домб пачынае граць на ліры, якую атрымаў у спадчыну ад дзеда. Дзед Домба ўсё жыццё хадзіў па вёсках і мястэчках, шукаючы «кветку шчасця», а ў выніку загінуў ад рук пана. Каліноўскі намагаецца падтрымаць Домба: «Многа дарог пройдзена, сцежак лясных пратаптана да гэтай зачараванай кветкі… Колькі крыві… слёз людскіх праліта за гэтае шчасце… А шчасце ў нас саміх. У нашай сіле, у праўдзе нашай. І я веру, прыйдзе час, калі да нас прыйдуць нашы браты па крыві, па веры… усе бяздольныя знойдуць сваё шчасце і пранясуць гэтую кветку жаданую праз палі… лугі… лясы… І заквітнеюць яны шчас-

цем, радасцю…» Раптам у кватэру ўламваюцца жаўнеры з намерам арыштаваць прысутных, але Каліноўскі з паплечнікамі ўцякае.

У наступнай, сёмай сцэне мы з Мінска пераносімся ў Вільню, дзе Каліноўскі хаваецца пад чужым прозвішчам у Святаянскіх мурах. Сцэна ўяўляе з сябе невялічкі падворак кляштара: злева — уваход у касцёл, які аркай злучаны з вежай і будынкам прыкляштарнага гатэля. З высока размешчанага ганка ўніз спускаюцца сходы, закрытыя дашкам. Ля ганка — дзверы, што вядуць у склеп. Побач уваход у іншае кляштарнае памяшканне, над уваходам вісіць масіўнае распяцце. Адразу за аркай — агароджа. Адценні снегу, цёплае святло, якое ліецца з вокнаў дамоў, кляштара і ад Месяца, выклікаюць настрой спакою і цішыні. Вільня робіць уражанне ціхага, правінцыйнага і ўтульнага горада. У сваю чаргу, шчыльна пастаўленыя будынкі, невялікая прастора падворка, некалькі пар зачыненых дзвярэй павінны былі стварыць у гледача адчуванне пасткі і падказаць немагчымасць шчаслівага вырашэння сітуацыі.

У эскізе да гэтай сцэны Марыкс першапачаткова прапаноўваў іншае рашэнне: вузкая, амаль бясконцая вулачка раздзяляла прастору паміж касцёлам і кляштарам. Масіўныя фундаменты контрфорсаў, цяжкія формы дзвюх перакінутых праз вуліцу арак, некалькі камяніц з абодвух бакоў у самым канцы вулачкі, пахілены ліхтар, снежныя гурбы ля сценаў — усё гэта захапляла сваёй манументальнасцю, але не стварала настрою трывогі і неспакою напярэдадні арышту Каліноўскага.

На вячаровую імшу ў касцёл спяшаюцца людзі. Неўзабаве з'яўляецца Каліноўскі і скіроўваецца да кляштарнага гатэля. Праз момант прыходзіць войска, якое ланцугом акружае ўсю бліжэйшую тэрыторыю. Правяраюцца ўсе мінакі. Каб не нудзіцца, два салдаты — Малады (Эдуард Шапко) і Стары (Уладзімір Патапаў) — размаўляюць пра веру, Бога і Каліноўскага. Высвятляецца, што кожны з іх мае ў кішэні фрагмент «Мужыцкай праўды», але ніводны тэксту не чытаў з прычыны непісьменнасці. З касцёла даносяцца гукі спеваў і аргану. Калі з валізай у руках з'яўляецца Каліноўскі, яго адразу ж пазнаюць і арыштоўваюць.

Восьмая сцэна адбываецца ў Лукішскай турме, дзе, чакаючы прысуду, Каліноўскі праводзіць апошнія хвіліны жыцця. Тоўстыя, цёмна-зялёныя, падрапаныя і зацвілыя сцены, цяжкія металічныя дзверы на падворак, ложак і зэдлік — так выглядае камера, асветленая жаўтаватым святлом з акенца ў дзвярах. Пасля падняцця заслоны мы бачым Каліноўскага, які сядзіць на ложку. Схіліўшыся над сталом, ён піша апошні ліст — адозву да народа. Гэтая сцэна падкрэслівае кантраст паміж месцам дзеяння і нязломным духам ды адвагай Каліноўскага, якіх не ў стане зламаць ані турма, ані смяротны прысуд.

Бразгае замок, і ў камеру ўваходзіць Мураўёў. Каліноўскі не звяртае на яго ўвагі — здаецца, ён не чуе яго. Толькі тады, калі госць некалькі разоў стукае кіем аб падлогу, арыштант падымае галаву і з гонарам глядзіць на генерала. Падчас сустрэчы Мураўёў перабірае разнастайныя ролі: спачатку ён мудры, дасведчаны ў жыцці філосаф, які цынічна параўноўвае свабоду з жанчынай лёгкіх паводзінаў, што пераходзіць з рук у рукі (*«Ну, а як свабода ваша, а? Што яна будзе рабіць без вас? а? Траур надзене?.. Ці так? Змянчывая асоба гэтая свабода… Заманіць, улюбіць у сябе маладога чалавека, а потым сама — "фурр…" — і паляцела…»* [с. 65]); пасля «добры бацька», які клапоціцца пра лёс і жыццё «няшчаснага Кастуся» і раіць яму пакаяцца: *«Раю вам, як бацька, — скарыцеся… А цар — наш бацюшка — такім дарue сваю міласць»* [с. 66]. Каліноўскі, вытрымаўшы стацічную паўзу і падумаўшы, гаворыць: *«Перадайце… цару — вашаму бацюшку, што Каліноўскі просіць яго міласці… не засылаць да яго гэткіх дурных бацькоў»* (с. 66). Пачуўшы такое, Мураўёў нервова тупае нагамі і выкрыквае: «Устаць! Калі гаворыш з генералам Мураўёвым!» Каліноўскі хоча легчы, Мураўёў не ў стане перанесці такой знявагі, ён выкрыквае: «Крамольнік!», кідаецца на Каліноўскага з кіем і праз момант выходзіць. Услед яму Каліноўскі з запалам гаворыць: *«Не святкуйце вы, што трымаеце маё цела, не стрымаць вам маіх думак. Яны там, на волі, яны сярод майго народа, раздуваюць у яго сэрцы іскарку надзеі на лепшае жыццё. І прыйдзе час, і раздзьмецца полымя народнае і спаліць вас, гвалтаўнікоў!»* (с. 66-67). На самоце рэвалюцыянер прамаўляе маналог-роздум аб уласнай смерці (*«Засталося чатыры. Чатыры гадзіны яшчэ жыць, а там і… смерць… А ці ж смерць? Памрэ толькі цела, а душа мая, думкі мае — будуць жыць сярод народа…»* [с. 66]), разважае пра свабоду і шчасце народа («А ўсё ж вольнасць жыве ў сэрцы народа і будзе жыць! Чуеце?! Яна не памрэ!!») і піша «Ліст з-пад шыбеніцы», у якім развітваецца з сябрамі, айчынай і народам (*«Горка пакінуць зямельку родную і цябе, дарагі мой народзе. Грудзі застогнуць, забаліць сэрца, але не шкада загінуць за тваю праўду»* [с. 67]) і заклікае змагацца: *«Вaюй, народзе, за сваё чалавечае права, за сваю волю, за зямлю сваю родную. Бо […] тады толькі зажывеш шчасліва, калі над табой пана не будзе»* (с. 67). Гэты тэкст Крыловіч прамаўляў з вялікай сілай і перакананнем, і на кожным спектаклі яго сустракалі гуч-

ныя апладысменты. Пасля Каліноўскі зноў сядае за стол і працягвае пісаць ліст[127].

Набліжаецца час выканання прысуду[128]. Ахоўнік выводзіць Каліноўскага з камеры. Першапачаткова смерць хацелі паказаць рэалістычна, на Лукішскай плошчы. Але падчас падрыхтоўкі спектакля Міровіч мяняе канцэпцыю і пераносіць сцэну на турэмны двор. Праз цагляную арку браму відаць суворую і непадступную крэпасць з масіўнымі дзвярыма і кратамі на вокнах. Ля брамы стаіць будка вартаўніка. У двары паміж брамай і крэпасцю стаіць чорная шыбеніца. Лаканічная карціна агаломшвала сваім трагізмам. Але ў такой інтэрпрэтацыі сцэна была паказаная толькі некалькі разоў. Міровіч адмовіўся ад гэтай ідэі, і спектакль заканчваўся сцэнай у камеры. А шостай гадзіне раніцы салдат выводзіць Каліноўскага. У камеры застаецца ахоўнік, ён назірае за смерцю Каліноўскага праз акно і каментуе дзеянне. З двара даносіцца голас афіцэра, які зачытвае прысуд. У адказ чуваць поўныя гневу словы Каліноўскага: *«У нас няма дваран... у нас усе роўныя!..»* (с. 68). «Бязмежная любоў да народа, рэвалюцыйны запал, поспех і няўдача, камічныя і трагічныя элементы — усё гэта было яскрава паказана ў тэатры»[129], — пісаў рэцэнзент «Звязды».

«Канец... Але сумны канец... Усё быццам замерла, і здавалася, што гэта быў страшны, цяжкі сон, яд якога немагчыма было абудзіцца. І толькі пасьлязачыненыя заслоны — ад гукаў, воплескаў усе ўзварухнуліся, разышліся з такім вялікім абурэньнем на сэрцы, што здавалася, што каб хто пасягнуў на нашу сярмяжную краіну, дык усе пайшлі б шляхам Каліноўскага...»[130]

Тэма народнага паўстання атрымала вялікую папулярнасць сярод гледачоў, і кіраўніцтва БДТ-1 вырашыла яшчэ раз звярнуцца да яе. Была выбраная п’еса «Панскі гайдук» Назара Бываеўскага (сапр. Язэп Дыла, рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 19.10.1924). Дзеянне п’есы адбываецца напрыканцы XVI ст., у т.л.

127 «Лісты з-пад шыбеніцы» К. Каліноўскі напісаў у турме.

128 К. Каліноўскі быў арыштаваны напрыканцы студзеня 1864 г. і пакараны 22 сакавіка 1864 г. Ён быў прыгавораны да расстрэлу, але пазней прысуд замянілі павешаннем.

129 Шэвіч, *«Кастусь Калиновский». Начало сезона в Белгостеатре,* «Звязда» 4.11.1923, с. 5.

130 Шацкі, *«Кастусь Каліноўскі» на адчыненьні з’езду (Уражаньне),* «Савецкая Беларусь» 23.09.1924, № 220, с. 2.

і падчас казацкага паўстання, што пачалося на ўкраінскіх землях, а потым перакінулася на беларускія. Войска пад кіраўніцтвам Северына Налівайкі ўзяло Слуцкую крэпасць, Бабруйск, Магілёў, Пінск, Тураў, рабуючы маёнткі і забіваючы шляхту. У 1596 г. Налівайка пераможаны, схоплены і прыгавораны да смерці (21.04.1597). Драматург падрабязна апісвае ход асобных падзей, прыводзіць рэальныя назвы (Палессе, Марачанская пушча, Слуцкі павет, Нясвіж, мясціны Заўшыцы, Выжны і Морач, Валынь), імёны і прозвішчы персанажаў (кіраўнік паўстання Северын Налівайка, князь Януш Астрожскі, княгіня Прушынская-Горская, Радзівілы).

П’еса складаецца з пяці сцэн, кожная з якіх мае асобную назву: «Ад сахі ў палац» (жнівень 1592), «З боскай дапамогай» (вясна 1593), «Першыя бліскавіцы» (верасень 1593), «Навальніца» (ліпень 1595) і «Ваўчыца ў западні» (жнівень 1595). Дзеянне адбываецца ў маёнтку княжны, у карчме, леснічоўцы, кляштары і кляштарным касцёле. Назар Бываеўскі злучыў дакументалізм з меладраматычным сюжэтам: тры галоўныя персанажы — княгіня Гурская, Паўлюк і Ульяна — утвараюць любоўны трохкутнік.

Паўлюк Байстручэня (Уладзімір Крыловіч) выяўляецца адным з тых, хто падтрымаў казакаў, распачаў змаганне за правы сялян на беларускіх землях, а з часам стаў памочнікам Налівайкі. Упершыню мы бачым хлопца падчас дажынак, зладжаных у маёнтку Заўшыцы слуцкага павету. Паўлюк разам з Ульянай Карабчанкай (Вольга Галіна) выбраныя намеснікам усіх двароў княгіні Тадэвушам Чарнецкім галоўнымі ў цырымоніі як найпрыгажэйшая пара. Зачараваная зграбнасцю і прыгажосцю юнака, уладальніца маёнтка, аўдавелая княгіня Прушынская-Горская (Кацярына Міронава), забывае, што ўсё яшчэ мусіць насіць жалобу па мужы. Яна пачынае ўважліва прыглядацца да яго, абменьваецца меркаваннямі на яго конт са сваёй прыбліжонай Даміцэляй (Лідзія Ржэцкая), на якую Паўлюк таксама зрабіў уражанне. *«Прыгожы, статны!.. Удалы!.. Кажуць, вельмі сьмелы: на мядзьведзя зімою адзін з ражном ходзіць!...»*[131] (с. 23), — захапляецца Даміцэля. Калі выпадае магчымасць станчыць з Паўлюком, княгіня адразу ж ёй карыстаецца. У выніку яна выклікае яго да сябе і прапануе стаць гайдуком: *«Даволі табе ў Падлесьсі за сахою хадзіць ды з морачанскімі мядзьвядзямі побач жыць!... Згадзіўся б ты служыць гайдуком у мяне?.. Пры палацы жыць... Сьцерагчы-бараніць мяне, а іншы раз уцешыць... бо й танцор ты ўдалы?..»* (с. 25). Не вагаючыся, Паўлюк прымае прапанову княгіні, лічачы гэта сваім абавяз-

131 Н. Бываеўскі, *Панскі гайдук*, Мінск 1926.

кам: *«Як вашай яснай міласьці воля будзе!..»* (с. 25). *«Але што ж: іхняя воля, яе, княгіня, пануе над намі ўлада!..»* (с. 31) — тлумачыць ён сваё рашэнне Ульяне. Просты і крыху наіўны юнак, ён верыць у шчырасць намераў княгіні: *«Я ў першы раз бачу княгіню... Якая ж, аднак, яна вясёлая!.. Што б там ні казалі пра яе людзі, я пэвен, што за ёю сялянам лёгка б жылося»* (с. 20), — прызнаецца Паўлюк дзяўчыне. Апрануўшы гайдуцкі строй, ён кленчыць перад княгіняй, цалуе яе руку і сукенку і гаворыць: *«Дзякуй яснай пані за ўсё!..»* (с. 28). Тая, у сваю чаргу, адзначае: *«Цябе чакае тое, аб чым ты й ня мог нават марыць, жывучы там, на Морачы!.. Будзь жа адно верны мне, бо гэта першы абавязак добрага гайдука!..»* (с. 28-29). Натоўп таксама падтрымлівае яго, выкрыкваючы: *«Ну й пашанцавала ж табе, браце!»* (с. 29).

Адзіная асоба, якую не цешыць такі ход падзей, — гэта Ульяна. Даўно закаханая ў Паўлюка, яна нават уступіла ў канфлікт з бацькам. Ульяна, хоць і на тры гады малодшая за хлопца, робіць уражанне асобы сталай і самастойнай. Досыць крытычна характарызуе княгіню: *«...не цікавіцца, кажуць, зусім людзьмі сваімі... іхнаю доляю!..»* (с. 20). Калі вырашаецца справа з Паўлюком, дзяўчына пачынае плакаць, не ў стане выразіць свой боль. Яна толькі гаворыць: *«Я прадчувала бяду!.. Страту сваю... сэрцам чула!..»* (с. 30). Але Паўлюк намагаецца супакоіць яе і пераканаць, што расстанне будзе кароткім, а каханне да яе з часам толькі ўзмацніцца: *«Куды мілей мне родны загон з чорнай зямлёю... Пушча нашая на Морачы мілей... са зьвярамі драпежнымі сваімі, чым вось служба гэтая тут!... [...] Як любіў... да сьмерці, так буду любіць і надалей!.. [...] Не аддам я цябе, не паддамся сіле!..»* (с. 31).

Праз восем месяцаў Паўлюк прымае рашэнне адмовіцца ад працы ў палацы і вярнуцца ў родную вёску. Цяпер гэта ўжо зусім іншы чалавек: ён узмужнеў, стаў упэўненым у сабе. Кідаецца ў вочы каштоўны слуцкі пояс і старая шабля — сямейныя рэліквіі княгіні, якія калісьці належалі яе бацьку. Вось Паўлюк з апушчанай галавой стаіць перад княгіняй і мне ў руках шапку, а княгіня, знерваваная, ходзіць па пакоі і амаль крычыць: *«Я падняла цябе... з балота!.. Так высока — у гэты палац!.. Я бачыла ў табе чалавека, у той час калі ты — мой падданы, проста нявольнік! Рыхтавала табе іншую долю!.. Я так горача палюбіла ў табе таго ранейшага, вясёлага, удалага! Я хацела бачыць цябе сваім рыцарам... любячым мяне... і праз тое шчасьлівым!.. [...] Ты ня маеш сілы дагэтуль парваць са сваімі старымі мужычымі пачуцьцямі!..»* (с. 41). Яна нават стараецца напужаць яго: *«Не гнявi мяне! Бо ў маіх жылах не тутэйшая кроў!»* (с. 41). Але Паўлюк смела пярэчыць ёй: *«Я ведаю твае ранейшыя... з другімі выпадкі... Забаваю тваёю быць!.. Каб потым... выкінула мяне, як абрыдлую рэч!.. Не!.. я на такую... службу ня здатны! Той раз ты мяне нянацкам... непадгатаваным захапіла... Зачаравала!.. Ну, але цяпер... даволі!»* (с.42). Здзіўленая і абураная словамі Паўлюка княгіня маланкава прымае рашэнне аддаць Ульяну ў кляштар. Яна перакананая, што з часам Паўлюк змірыцца з расстаннем і забудзе пра каханую.

Паўлюк вырашае разам з некалькімі іншымі хлопцамі схавацца на пэўны час у лесе. У слушнасці гэтага рашэння яго пераконвае сустрэча і размова ў карчме з вандроўным манахам (Генрых Грыгоніс), які распавядае пра ход казацкага бунту і паказвае ліст-адозву да сялян Белай Русі. Звяртаючыся да Шымана (Мікалай Ільінскі), гаспадара карчмы, ён выкрыквае: *«Усім мне яна папярок горла вось тут стала!.. Як жа?! Узяць чалавека працы, гаротнага жыцьця, адарваць яго ад зямлі, ад блізкіх людзей... нячыста ім карыстацца... прымусіць прадаваць сваё сумленьне...[...] Як можна гвалтаваць душу чалавека, хаця ж бы ён быў і чалавекам падданым?! Якога ж гэта бога такія законы?!»* (с. 61). Увесь свой гнеў Паўлюк скіроўвае супраць шляхты, абвінавачваючы яе ў карыстанні простым чалавекам і адсутнасці павагі да яго годнасці («Адны на другіх вярхом едуць, б'юць і плакаць нават не даюць!» [с. 62]), выкарыстанні рэлігіі ва ўласных мэтах (самі пераходзяць з праваслаўя ў каталіцтва ці кальвінізм, а яшчэ прымушаюць да гэтага сялян). Убачыўшы нядобрыя паводзіны трох шляхцічаў у дачыненні да дачкі Шымана, ён заступаецца за яе. Калі тыя хочуць выгнаць усіх з памяшкання, Паўлюк смела гаворыць ім: *«Паны — ёсьць паны ў сябе ў палацах, на дварох сваіх, а ў карчме, на шляху — усе тут роўня!»* (с. 70). Ён усчынае бойку, у выніку якой усіх трох шляхцічаў забіваюць. Паўлюк заклікае сялян далучыцца да яго і рушыць на Украіну дапамагаць «паўстаўшым братам».

З часам паўстанне разгараецца і сягае нават уладанняў Горскай. З'яўляецца Паўлюк (ён змяніў імя і цяпер дзейнічае як Байструк), які стаіць на чале бунту. Пасля забойства аканома Горскай — Чарнецкага, чалавека жорсткага і бескампраміснага, — Паўлюк ладзіць сапраўдную бяседу і ўздымае патрыятычны тост: *«Тут, у сэрцы маёй бацькаўшчыны, на Случчыне, на Белай Русі, першая наша чарка за беларускі працоўны люд, за яго лепшую долю!.. Каб з нашаю дапамогаю ды вызвалілася Беларусь з-пад ярма лютага прыгону!.. Хай жа загіне магнацтва і панства!.. Віват!..»* (с. 92). Пачуўшы беларускія народныя песні пра каханне, ён узгадвае Ульяну і вырашае вызваліць яе з кляштара. Але выяўляецца, што яна памерла ад смутку і болю. Калі ў няволю трапляе княгіня, Паўлюк вырашае жорстка пакараць яе, каб адпомсціць за смерць Ульяны, і аддае загад прывязаць Горскую да касцельнай калоны і падпаліць. Ён заклікае змагацца далей: *«Хутчэй адсюль!*

На вольны свет, браты мае, дзе столькі яшчэ для нас уперадзе змаганьня за працоўны, яшчэ ня вызвалены ад паноў народ!» (с. 122).

Спектакль быў цёпла прыняты публікай. Выкарыстаны паўстанцкі пафас, меладраматычная лінія і музычна-драматычныя фрагменты павінны былі аздобіць сюжэт. У першай сцэне гледачы мелі магчымасць убачыць абрад дажынак, а ў чацвёртай паглядзець на танцы (юрка, мяцеліца, гапак) і паслухаць спевы (песні «Дзяўчынка па гаю хадзіла», «Ой, узыдзі, узыдзі, ясны месяцу»). Гледачы захапляліся вайсковым танцам Татарына Мустафы (Уладзімір Уладамірскі): уражвала, з якой хуткасцю і спрытам ён размахваў шабляй вакол свайго цела і перакідваў яе з рукі ў руку. І хоць спектакль быў пазітыўна ацэнены прэсай, але такога захаплення, як «Кастусь Каліноўскі», яму выклікаць не ўдалося. Асаблівы поспех меў Уладзімір Крыловіч у ролі Паўлюка, ужо добра вядомы гледачам як выканаўца роляў Машэкі і Кастуся Каліноўскага. Ён здолеў перадаць сілу, моц і ўпартасць свайго героя, а ў яго асобе — імкненне ўсяго народа да вызвалення з-пад панскага прыгнёту. Крыловіч змог паказаць, як герой даспявае інтэлектуальна і маральна, як з нявіннага, сціплага юнака вырастае ў аднаго з кіраўнікоў паўстання. У сваю чаргу, глыбіню кахання, сардэчную і духоўную чысціню вясковай дзяўчыны атрымалася выявіць актрысе Вользе Галіне ў вобразе Ульяны.

З нагоды сотага спектакля ў 1928 г. Язэп Дыла напісаў, што «Кастусь Каліноўскі» стаў сапраўдным лідарам па папулярнасці і разам са спектаклем «На Купалле» «паслужыў справе заваёвы беларускага тэатру шырокай рознанацыянальнай аўдыторыі»[132].

У атмасферы рэвалюцыі

БДТ-1 не мог абмінуць тэму правядзення ў Беларусі палітыкі беларусізацыі. Паколькі калектыў не меў у распараджэнні адпаведнага беларускага твора, было прынятае рашэнне выкарыстаць украінскую п'есу, якая з поспехам ішла ў тэатрах рэспублікі-суседкі. Сцэнічны абразок украінскага аўтара І. Мыслінскага «„Агульнавядомая" мова» («„Общепонятная" мова», 1924; рэж. Мікалай Папоў, 1926) закранаў праблему ўвядзення ў шырокі ўжытак нацыянальнай мовы. П'есу пераклаў беларускі паэт Уладзімір Дубоўка. Каб дастасаваць дзеянне да беларускіх рэалій, ён увёў некалькі змен:

132 Я. Д. [Язэп Дыла], *Наша прэса аб «Каліноўскім» пяць год назад,* «Савецкая Беларусь» 22.04.1928, № 94, с. 3.

слова «ўкраінскі» замяніў на слова «беларускі», імя славутага паэта Тараса Шаўчэнкі — на імёны Янкі Купалы і Якуба Коласа.

Дзеянне адбываецца ў канцылярыі філіі Бумтрэсту ў адным з мястэчкаў. Сцэнаграфія прадстаўляе вялікі пакой са сталамі, на якіх стаяць друкарныя машыны і тэлефоны, на сценах вісяць плакаты з рэкламай розных гатункаў паперы і заклікам купляць менавіта іх. Усе надпісы зробленыя па-беларуску. Праз чацвёра дзвярэй безупынку ўваходзяць і выходзяць людзі. Праца кіпіць. Супрацоўнікі абавязаныя весці дакументацыю на беларускай мове, але з прычыны слабага валодання ёю маюць сур'ёзныя цяжкасці і ўвесь час робяць памылкі. Напрыклад, сакратарка, пішучы на машынцы тэкст пад дыктоўку кіраўніка, замест «на падставе» запісвае слова «не представил», замест «вашага» — «вашева». Калі невядомы голас у слухаўцы тэрмінова просіць у яе інфармацыю пра каштарыс, яна не ў стане адказаць на пытанне. Пасля кансультацый з калегамі (аднаму з іх падаецца, што «каштарыс» — гэта бухгалтар, а іншаму — што кіраўнік эканамічнага аддзела) яна вырашае выкруціцца з нязручнай сітуацыі наступным чынам: заяўляе, што на дадзены момант яго няма, ён у камандзіроўцы і вернецца паслязаўтра.

Калектыў фабрыкі падзяліўся на два лагеры: прыхільнікаў і супраціўнікаў беларускай мовы. У абарону свайго пункту гледзішча кожны з бакоў прыводзіць розныя аргументы. Першы — на жаль, гэта меншасць — спасылаецца на распараджэнне VII З'езду КП(б)Б (III, 1923), дзе сцвярджаецца, што стварэнне ўмоў для працэсу беларусізацыі з'яўляецца адной з галоўных задач партыі. Яны падкрэсліваюць, што беларуская мова слоўнікава багацейшая за рускую і на ёй размаўляюць сяляне — карэнныя жыхары беларускіх земляў. З мэтай паглыблення ведаў па тэме прыхільнікі гэтага боку раяць пазнаёміцца з працамі беларускіх лінгвістаў па гісторыі роднай мовы і багаццях прыгожага пісьменства, якое паўстала на пачатку XX ст. А таксама нагадваюць, што царская ўлада цягам усяго XIX ст. прыгнятала беларускую культуру і старалася трымаць народ у цемры няведання. У сваю чаргу іх супраціўнікі заяўляюць, што беларуская мова — гэта «*невозможная смесь польских, русских, белорусских, украинских слов, мешанина какая-то*», «*жаргон какой-то*» (с. 6). А людзі, якія выказваюць надзвычайную актыўнасць у справе яе пашырэння, — або падпарадкаваныя модзе, або змушаныя рэалізоўваць лінію партыі, або хочуць выслужыцца і зрабіць кар'е-

ру[133]. Нават гучыць сцверджанне, што гэта «мешанина какая-то», прыдуманая «господами Тарашкевичами и Лёсиками» выключна для іх уласных патрэб, а з прычыны адсутнасці літаратурнай нормы яе належыць успрымаць як дыялект. Прадстаўнікі гэтага лагера прапануюць абмежаваць сферу яе ўжывання да кірмашу. *«Столько лет обходились без неё и все было благополучно, а сейчас — трах! — подавай белорусскую мову»* (с. 7), — сцвярджае Пісталетаў, адзін з найбольш заўзятых супраціўнікаў беларусізацыі. Руская мова, на яго думку, мова агульнавядомая, з яе дапамогай можна паразумецца ў любой сітуацыі.

Магчымасць праверыць гэта сцверджанне надараецца досыць хутка, калі ў кабінет памылкова ўломваюцца трое сялян са скаргай на суседа. Знаўца і абаронца беларускай мовы, Пячэрыца, вырашае не ўступаць у размову і заняць пазіцыю назіральніка. Сяляне намагаюцца па-беларуску патлумачыць Пісталетаву, што сусед незаконна прысвоіў кавалак некалі выдзеленага ім гарода, што сур'ёзна ўскладніла вядзенне гаспадаркі. Пісталетаў спачатку спрабуе накіраваць іх у патрэбны кабінет, а калі ў яго не атрымліваецца, стараецца дайсці да сутнасці справы. Але ён не разумее асобных слоў і задае пытанні, каб высветліць іх сэнс. Напрыклад, прозвішча Варэнік ён блытае з варэнікамі, а замест слова «кавалачак» яму чуецца «лавочка». Калі ён даведваецца, што сусед лаецца, то не можа паверыць, што гэты выраз у беларускай мове адносіцца выключна да чалавека. Гэтак сама ён доўга разважае пра тое, як можна «орать землю». Але найбольш складаным выяўляецца слова «тавар». Пісталетаў нават спрабуе абвінаваціць візіцёраў у кантрабандзе, пакуль да размовы не далучаецца Пячэрыца, які тлумачыць, што гэты выраз на мясцовым дыялекце значыць «быдла». У выніку гасцей накіроўваюць у патрэбны кабінет.

Акрамя моўнага пытання, спектакль закранаў таксама яшчэ дзве праблемы: непісьменнасць і цяжкае юрыдычнае становішча сялян, вымушаных шукаць дапамогу і падтрымку ў горадзе. Не ў стане напісаць заяву, яны звяртаюцца да мясцовага дзяка. Той выконвае іх просьбу, але вымушае заплаціць двума літрамі самагону і пудом жыта, а тэкст заявы піша ім па-руску. Сяляне, не ўмеючы чытаць шыльды, трапляюць не ў той пакой. Убачыўшы, што чыноўнік не разумее пэўных словаў і задае пытанні, яны ўспрымаюць гэта як спробу атрымаць хабар. Таму ў пэўны момант адзін з сялян прапануе прывезці з вёскі масла і яйкі. Як і раней, магчымасць вырашыць справу ў сваю карысць ён бачыць выключна ў хабары. Гэты спектакль указаў на вялізны падзел у беларускім грамадстве — паміж беларускамоўнымі сялянамі і выхаванымі на рускіх стандартах чыноўнікамі.

Умацаванне савецкай улады і пачатак пабудовы сацыялізму былі звязаныя са шматлікімі цяжкасцямі. У сакавіку 1921 г. X З'езд РКП(б) быў вымушаны зацвердзіць новую эканамічную палітыку (НЭП), у выніку чаго бальшавікі адмовіліся ад адміністрацыйных метадаў кіраўніцтва гаспадаркай, а грамадзяне атрымалі большую свабоду. У гэты перыяд у Беларусі сфармаваўся партыйны апарат, які атрымаў значную ўладу. Ён пачаў ажыццяўляць нагляд за працэсамі, што адбываліся ва ўсіх сферах жыцця. Распачаўся шырокамаштабны працэс пошуку «ворагаў» новай улады і новай сістэмы. Галоўная ўвага была скіраваная на тых, хто спрабаваў выкарыстаць прыналежнасць да партыйнага апарату або членства ў партыі з мэтай зрабіць кар'еру ці атрымаць неабмежаваную ўладу. У прэсе гэтага перыяду рэгулярна з'яўлялася інфармацыя пра шматлікія прыклады правапарушэння. Гэтая тэма таксама была закранутая беларускімі літаратарамі ў другой палове 1920-х, а на пачатку 1930-х заняла асабліва важнае месца.

Гэтай праблематыцы Міровіч прысвяціў твор пад назвай «Кар'ера таварыша Брызгаліна» (рэж. Е. Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 26.12.1925). Ён прадставіў класавага ворага беларускай рэспублікі, які, дзякуючы падману, хітрасці і канфармізму, прыходзіць да ўлады. Як сцвярджае С. Пятровіч, апісаная ў п'есе сітуацыя была пазычаная драматургам з газеты, а галоўны герой, Брызгалін, меў свайго прататыпа ў Пінскім раёне[134]. Да рэвалюцыі Брызгалін (Уладзімір Уладамірскі) служыў у царскай жандармерыі. Пасля рэвалюцыі ён адмаўляецца ад уласнага прозвішча Прэлаў і, скарыстаўшыся дакументамі забітага ў турме рэвалюцыянера, уступае ў партыю і пачынае рабіць кар'еру. З Каўказа ён пераязджае бліжэй да беларуска-польскай мяжы, дзе ў адной з вёсак выконвае абавязкі кіраўніка мясцовага выканкама. Ён карыстаецца тым, што частка жыхароў вёскі — непісьменныя, а рэшта жыве ў страху і залежнасці ад іншых. З дапамогай крыклівых лозунгаў у гонар савецкай улады ён учыняе бяспраўе і тэрор. Адных беспадстаўна саджае ў турму на некалькі дзён, а іншым пагражае высылкай у Сібір. Брызгалін грэбуе абавязкамі, прымушае жыхароў месяцамі чакаць разгляду

133 Тут і далей: І. Мыслінскі, *«Общепонятная» мова*, Мінск 1926, с. 5, 6, 8.

134 С. Пятровіч, *Народны артыст БССР Е. Міровіч*, Мінск 1963, с. 79.

справў, а некаторыя з іх не разглядае зусім. Тым самым ён даводзіць стан рэчаў да анархіі і адначасова кампраметуе новую ўладу. «*Партыйную лінію саблюдаем. Перавядуць у Крым да татараў — і іхняе “шалды-балды” вывучым-с...*»[135] (с. 279), — вось яго дэвіз. Дзякуючы сваёй імклівасці, Брызгалін заўсёды знаходзіць адказ і тлумачэнне для кожнага пытання. Ён заяўляе: «Совецкая ўлада ўсе стварае і ўсё арганізуе. [...] Вось толькі чалавек сам па сабе ствараецца, ды і то яго потым арганізуе совецкая ўлада» (с. 289). Брызгалін марыць толькі пра ўласнае ўзбагачэнне і — у выпадку неабходнасці — уцёкі ў Польшчу. Прымаючы рашэнне ажаніцца з дачкой кулака Аўдзея — Маланняй (Вера Пола), ён кіруецца выключна матэрыяльнымі меркаваннямі. «*А што ж, на выпадак усё прыгадзіцца. Усяго можна чакаць... А тут і гаспадарка моцная, ды і далараў на 1 000 рублёў, на чорны дзень спатрэбіцца, і баба вартая...*» (с. 309), — прызнаецца ён калегу з працы. Аднак, дзякуючы намаганням камсамола, марам Брызгаліна прыходзіць канец. Адзін з членаў камісіі (Міхаіл Зораў), скіраванай для даследавання дзейнасці кіраўніка выканкама, пазнае ў ім былога жандара і загадвае арыштаваць яго.

Спектакль распачынаўся з кароткага пралога, які прадстаўляў судовае пасяджэнне. Брызгалін сядзіць на лаве падсудных з апушчанай галавой, а пракурор (А. Савельеў) паволі зачытвае абвінавачванні. Пасля таго, як пракурор заяўляў: «*Да дасканалага і ўважлівага разгляду паказанняў сведак аб жыцці і злачыннай дзейнасці грамадзяніна Брызгаліна-Прэлава мы і пераходзім*» (с. 270) — перад публікай у форме рэтраспекцыі ўзнаўляўся нядаўні перыяд яго жыцця. Гэты прыём меў на мэце заінтрыгаваць гледача і ўцягнуць яго ў ход падзей. Адначасова ўзнікала ўражанне, што гэта не тэатр, а суд. З гэтай жа мэтай на экране перад пачаткам кожнай з сямнаццаці карцін з'яўляўся яе нумар і назва (напрыклад, «Падрыхтоўвае глебу», «Таварыш Брызгалін кіруе і набывае», «Скарыстаў уладу», «Каля сямейных прыгод»).

Сваім поспехам спектакль у значнай ступені абавязаны выканаўцу галоўнай ролі — Уладзіміру Уладамірскаму. Як узгадвае сам акцёр, на першым этапе рэпетыцый праца над роллю была няпростай: «Спачатку ў мяне работа над вобразам Брызгаліна не ладзілася. Хоць я і падышоў да яго з вялікай любоўю, але даваўся ён мне цяжка, выходзіў нейкім нежыццёвым, без усялякіх фарбаў. І аднойчы перад рэпетыцыяй Міровіч мне параіў: “Паспрабуй знайсці яго паходку. Ён жа жандар і, пэўна, кавалерыст, любіць паказаць сябе, пафанабэрыцца“. Тут жа паспрабаваў уявіць сабе, што мой Брызгалін нават без каня на хаду гарцуе. І, на маё здзіўленне, роля скранулася з мёртвай кропкі. Пайшла ўсё гладзей і гладзей. На кожнай рэпетыцыі я надзяляў Брызгаліна ўсё новымі і новымі дэталямі»[136].

У першай сцэне Міровіч па-майстэрску паказаў штодзённае жыццё вёскі, у якой жывуць побач праваслаўныя, каталікі і габрэі. На галоўнай вуліцы стаяць некалькі дамкоў рознага стылю, царква і фрагмент сінагогі, а ля плота, лузгаючы семкі і назіраючы за мінакамі, сядзяць жанчыны. Спачатку з'яўляецца сям'я кулака Аўдзея (Антук Крыніца): жонка Парасся (Кацярына Міронава), дачка Малання (Вера Пола) і сын Сяргей (Эдуард Шапко) — усе яны ўрачыста кіруюцца ў царкву, пасля з жыццярадаснымі песнямі праходзяць камсамольцы, а неўзабаве за імі маршыруюць піянеры. Вось з'яўляецца Брызгалін, апрануты ў вайсковы кіцель, блакітныя галіфэ, кавалерыйскія боты і шапку — з пісталетам на поясе і тэчкай пад пахай. На лацканы пінжака ён прышпіліў бліскучыя ўзнагароды, якія павінны дадаць яго вобразу большай павагі. Ён рухаецца павольна, падкрэсліваючы кожны свой крок. Брызгалін імкнецца прывітацца з кожным, прадэманстраваць зычлівасць і павагу. Ён у добрым гуморы, таму бярэ гітару і спявае раманс.

А ў наступнай сцэне, падчас выканання абавязкаў у кабінеце, мы бачым зусім іншага Брыгзаліна. Трэба адзначыць, што ў гэтым эпізодзе акцёр не пайшоў следам за аўтарам, а прапанаваў троху іншае бачанне свайго вобраза. У Міровіча Брызгалін занадта легкадумна ставіцца да працы з дакументамі, напяваючы пры гэтым песеньку, пагаджаецца ці адмаўляе наведвальнікам аўтаматычна, у залежнасці ад гумору і настрою. Наведвальнікі пад дзвярыма нервуюць яго, выводзяць з раўнавагі. А ў сцэнічнай версіі Брызгалін паводзіць сябе як чыноўнік высокага дзяржаўнага рангу, ад рашэння якога залежаць лёсы многіх людзей. Калі ён толькі з'яўляецца ў кабінеце, Сакратар (Барыс Платонаў) і Міліцыянт (Сцяпан Мышко) выцягваюцца ў струнку. «*Я тут усё... я — сіла...*» (с. 291), — гаворыць ён ім. Сядае за стол, раскрывае тэчку, паволі дастае дакументы і раскладае іх, дзелячы на стосікі. Пасля фразы «Ну-с, возьмемся за дзяржаўныя справы...» Сакратар падае яму другую партыю дакументаў. Брызгалін разважліва макае пяро ў чарнільніцу, здымае з яго валасок і ставіць подпіс. Размаўляючы з наведвальнікамі, ён намагаецца за-

135 Тут і далей: Е. Міровіч, *Кар'ера таварыша Брызгаліна*, [у:] Е. Міровіч, *П'есы*, Мінск 1957.

136 Цыт. пав.: С. Пятровіч, *Народны артыст БССР Е. Міровіч*, Мінск 1963, с. 85.

хаваць гонар і змрочнасць. Толькі пачуўшы з вуснаў Настаўніка словы «штодзённік», «радыё» і «артыкул», ён выходзіць з сябе, пачынае крычаць і кідаць паперы. Загадвае Міліцыянту выклікаць наведвальніка на допыт, а пры неабходнасці выкарыстаць сілу. У трэцім, досыць важным фрагменце пастаноўкі, у сцэне шлюбу, Уладамірскі паказаў чарговае аўтэнтычнае аблічча свайго героя: маладушша і нічым не падмацаваную зайздрасць. Паколькі закон не дазваляе чыноўнікам уступаць у царкоўны шлюб, Брызгалін прапануе, каб яго замяніў Сакратар. Чакаючы на царкоўным падворку, ён чуе, як жанчыны (Л. Янушкевіч, С. Стэльніцкая) ці то жартам, ці то ўсур'ёз абмяркоўваюць паводзіны яго «двайніка»: маўляў, туліцца да маладой, дакранаецца да яе локцем, падміргвае. Брызгаліна гэта даводзіць да шаленства: ён дастае хустачку і пачынае выціраць пот з ілба і твару, бегае вакол царквы, час ад часу намагаючыся падскочыць, каб зазірнуць у сярэдзіну. Камізму дадае той факт, што, нервуючыся, ён пачынае гаварыць на трасянцы. Страціўшы цярпенне, ён урываецца ў царкву, адпіхвае Сакратара і займае сваё месца ля нявесты. Гэта выклікае смех у гасцей.

Трэба адзначыць, што Міровіч невыпадкова акрэсліў жанр спектакля як «камедыя». Ён імкнуўся высмяяць, выкпіць катэгорыю такіх людзей, як Брызгалін. Гэта атрымалася ў гэтай і ў некалькіх апошніх сцэнах. У сцэне «Каля сямейных прыгод» двудушнасць і фальш галоўнага героя дасягаюць апагея. Свой пакой ён упрыгожыў партрэтамі палітыкаў, плакатамі і мэбляй у стылі кабінетаў савецкіх чыноўнікаў, а вось абразы павесіў у пакоі жонкі. Па вяртанні ў Мінск ён здымае з сябе сялянскую кашулю і лапці (такі строй павінен быў паказаць сталічным чыноўнікам яго сувязь з зямлёй) і апранае галіфэ. Другі аб'ект кпінаў, поруч з Брызгаліным, — сям'я Аўдзея. Менавіта ў яго з'яўляецца задума парадніцца з такой паважанай асобай: «*Ты толькі памяркуй,* — гаворыць Аўдзей жонцы, — *зямлю звернем, завадская скаціна, птушка розная, цябе ў шоўк, дачку ў атлас, нібы памешчыкі, а для пашаны ўсе ў комуну запішамся*» (с. 283–284).

Варта адзначыць, што ў гэтай пастаноўцы Міровіч выкарыстаў выключна важныя для яго этнаграфічныя элементы. Гэтак сцэна развітання нявесты з домам, бацькоўскае блаславенне, выкуп і заручыны адбываюцца згодна з вясковымі традыцыямі: напрыклад, у сцэне блаславення Маланні выкарыстаная міска з вадой, печыва і бярозавыя галінкі, а для праверкі яе цноты выкарыстоўвалася дзяжа.

Сучасную праблематыку Міровіч разглядаў і ў наступнай п'есе 1926 года — «Перамога» (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 7.10.1926). Яна мае падназву «драматычная хроніка». Аўтар хацеў прадставіць гістарычныя падзеі, якія адбыліся на беларускіх землях у апошнія дні польска-бальшавіцкай вайны і адразу пасля сыходу з Беларусі польскага войска. Міровіч засяродзіўся на паказе класавай барацьбы, што адбывалася паміж будаўнікамі новага строю і прадстаўнікамі іншага палітычнага кірунку. Ён умела паказаў гэта на прыкладзе лёсаў сям'і збяднелага селяніна Мацея Сабілы (Пётр Злотнікаў) і двух яго сыноў: Алеся (Уладзімір Уладамірскі) і Міколы (Мікалай Зораў). Першы стаў супрацоўнікам бальшавіцкай улады і далучыўся да згуртавання Станіслава Булак-Балаховіча[137], а другі з'ехаў у горад, уладкаваўся на завод і ўступіў у партыю, дапамагаючы пашыраць ідэі бальшавізму сярод рабочых. Ацаніўшы той факт, што Мікола спрабаваў перашкодзіць вывязенню ў Польшчу заводскага абсталявання, новая беларуская ўлада прызначае яго дырэктарам. На гэтай пасадзе Мікола сустракаецца з шэрагам цяжкасцей: не хапае паліва для машын, праблемы з ацяпленнем і асноўнымі прадуктамі харчавання ў рабочых завода. Усё гэта выклікае незадавальненне супрацоўнікаў, якія бачаць вырашэнне праблем у закрыцці завода і пошуку заробкаў ва Украіне. Мікола збірае сход, на якім прадстаўляе план ратавання прадпрыемства: стварэнне трох рабочых груп, кожная з якіх цягам чатырох месяцаў павінна выканаць адно з найбольш пільных заданняў: назапашванне дроваў, рамонт знішчанага кавалка чыгункі і пашкоджанага моста. Акурат у гэты час актывізуецца дзейнасць польскай контрвыведкі, якая выкарыстоўвае ўдзельнікаў атрадаў Балаховіча для ажыццяўлення тэрактаў у Беларусі. У дзень урачыстага адкрыцця моста Алесь павінен падкласці выбухоўку, каб падарваць яго разам з усімі прысутнымі на цырымоніі. Але сітуацыю ратуе каханая Міколы — Аксёна (Лідзія Ржэцкая), якая выкрывае дыверсію і робіць немагчымым яе правядзенне.

Любоўная лінія паміж Міколам і Аксёнай займае ў п'есе важнае месца. Аксёна, згодна з бацькоўскай воляй, выйшла замуж за дробнага шляхціча, удаўца Валентыя Граковіча (Уладзімір Крыловіч), які меў дзвюх дарослых дачок. Уся тройца ставілася да яе хамавата, Аксёну прыніжалі, прымушалі выконваць цяжкую фізічную працу. Здаралася, муж нават біў яе. Яе жыццё набыло сэнс, калі яна закахалася ў Міколу. З нецярпеннем яна чакала новую ўладу, якая вы-

137 Станіслаў Булак-Балаховіч (1883—1940) — арганізатар узброенага антыбальшавіцкага супраціву. Былы аграном з Віленшчыны, які цягам Першай сусветнай вайны і вайны грамадзянскай прайшоў шлях ад радавога да генерал-маёра арміі М. Юдзеніча. У лістападзе 1919 г. перайшоў на службу БНР.

звалiла б яе ад прыгнёту і зрабіла магчымым шлюб з каханым. Але, уцякаючы ў Польшчу, Граковіч сілком забірае яе з сабою, тым самым адцягваючы момант ейнага шчасця. Калі надараецца магчымасць вярнуцца ў Беларусь, жанчына карыстаецца ёю. З гэтага часу Аксёна вольная.

Твор меў складаную кампазіцыю: 4 дзеі і 20 сцэн (І дзея — 5 сцэн, ІІ дзея — 6, ІІІ дзея — 4, IV дзея — 5). Дзеянне пераносілася з дома Мацея Сабілы на вясковы мост, з дома Граковіча — у бальную залу палаца, з заводскага памяшкання — у кабінет дырэктара, з пакоя Міколы ў інтэрнаце — на чыгуначны вакзал, з крамы — у кабінет кіраўніка прафсаюзнай ячэйкі завода, з кватэры Граковіча ў Польшчы — на адбудаваны мост у Беларусі. Мастак Аскар Марыкс разумеў, што натуралістычнае і падрабязнае прадстаўленне кожнага з гэтых месцаў ускладніць і запаволіць ход дзеяння, хоць, на думку крытыкі, пастановачнай групе і не ўдалося гэтага пазбегнуць, а некаторыя фрагменты (асабліва І і ІІ дзеі) трэба было б прыспешыць. Таму ён вырашыў абмежавацца выкарыстаннем толькі найбольш характэрных і незаменных элементаў, якія могуць перадаць дух канкрэтнага месца. Напрыклад, для сцэн на заводзе Марыкс выкарыстаў некалькі машын, падобных да авангардных канструкцый. У эпізодзе ўцёкаў герояў у Польшчу з'яўляўся сапраўдны вагон, а ў фінальнай сцэне гледачы мелі магчымасць убачыць рэальны мост, на які заязджаў цягнік. У сваю чаргу, кватэра Сабілы ці Граковіча складаліся толькі з тых прадметаў, якія ўказвалі на статус яго гаспадароў. Такім чынам Марыкс імкнуўся замацаваць у свядомасці гледача кантраст паміж светам драўляным, вясковым, правінцыяльным, ужо амаль забытым і светам жалезным, цвёрдым, упэўненым, скіраваным у будучыню.

У фінале першай часткі дзеянне «пераскоквае» нават кожныя некалькі хвілін, прадстаўляючы бальную залу, поле бітвы паміж чырвонаармейцамі і польскімі салдатамі, кабінет генштаба, пакой камандзіра палка і пазіцыю тэлефаніста на франтавой пазіцыі. Рэжысёр лёгка дасягнуў эфекту адначасовасці, карыстаючыся пражэктарамі. У В. Вольскага хуткая змена эпізодаў выклікала асацыяцыі з кінематографам[138]. Рэцэнзенты спектакля прызналі найбольш удалымі тры сцэны: на вакзале, перад крамай у чарзе па якія-колечы прадукты (зрэшты, гэты эпізод быў вырашаны вельмі сатырычна) і завадскі сход. Кожная з іх магла б паспяхова стаць часткай спектакля мініяцюр.

138 В. В. [В. Вольскі], *Акадэмічныя кірпічыкі*, «Савецкая Беларусь» 10.10.1926, № 231, с. 6.

На думку большасці крытыкаў[139], спектакль быў паспяховы, ігра акцёраў пераважна была ацэнена пазітыўна. Асабліва адзначалася майстэрства Лідзіі Ржэцкай (Аксёна), Уладзіміра Крыловіча (Граковіч), Фларыяна Ждановіча (Начальнік змены), Антука Крыніцы (Будзька) і Барыса Платонава (Рыгорка). Як напісаў У. Лілін, двух апошніх, якія сыгралі працаўнікоў завода, цяжка было адрозніць ад сапраўдных рабочых. А вось герой Уладзіміра Крыловіча паказаў моцна закаранелую ў ім нянавісць да бальшавікоў і пачуццё перавагі ўсяго польскага над усім беларускім. Усё жыццё ён прысвяціў узбагачэнню. Калі ён прамаўляе словы: *«О, пане Езу... Пакарай ты ўсіх комуністаў богаадступнікаў... Вярнуся туды [у Беларусь] і ўсю сволач са сваёй зямлі — шарг... Хамут на шыю і замест каня — ну арацьі ўздоўж і ўпоперак!»*[140] (с. 249) — яго перапаўняе нянавісць. Акцёр паказаў таксама, як у адной асобе могуць злучацца дзве цалкам розныя сутнасці: драпежная, поўная імкнення выкарыстаць працу Аксёны і ўразлівая і чулая ў адносінах да дзвюх дачок. Крытыкам не спадабаўся выканаўца галоўнай ролі — Мікалай Зораў. На думку Вольскага, Мікола ў яго выкананні быў пазбаўлены харызмы, сілы волі, нязломнасці: «Гэта правадыр, кіраўнік па прызванні. У Зорава гэтага не адчуваецца, ён нічым не вылучаецца, нязначны сярод іншых. Часамі нават выказвае бязвольнасць». Здаецца, меркаванне было выклікана досыць стэрэатыпным падыходам да інтэрпрэтацыі такіх герояў, як рэвалюцыянер, лідар партыі, кіраўнік рабочых, грамадскі дзеяч. Рознага кшталту адхіленні прызнаваліся неабгрунтаванымі. На жаль, такі пункт гледжання не толькі ўсё больш дамінаваў у прэсе, але таксама лічыўся адзіным слушным. У сваю чаргу, Міровіч на прыкладзе Міколы і трох яго калег з завода (Адама, Рыгора і Будзькі) імкнуўся падкрэсліць, што ўдзельнікамі пабудовы ў Беларусі новай сістэмы ў большасці сваёй з'яўляюцца маладыя людзі з вёскі, малаадукаваныя, з небагатым жыццёвым досведам, эмоцыі якіх часам бяруць верх над розум. Не заўсёды яны пачуваліся ўпэўнена, не былі ў стане супрацьстаяць агрэсіі і хлусні. Але яны валодалі моцным пачуццём справядлівасці, энтузіязмам, энергіяй, жаданнем рабіць дабро для ўсяго грамадства.

139 У. Лілін, *Адчыненьне сэзону ў БДТ-1 («Перамога»)*, «Савецкая Беларусь» 9.10.1926, № 230, с. 6; Г. Григорьев, *«Перамога» (Открытие сезона Белорусского театра)*, «Звязда» 10.10.1926, № 233, с. 3.

140 Тут і далей: Е. Міровіч, *Перамога*, [у:] , [у:] Е. Міровіч, *П'есы*, Мінск 1957.

Невыпадкова пасля сходу, які мусіў вырашыць далейшы лёс завода, Мікола звяртаецца да прысутных наступным чынам: *«Таварышы, вам вядома, які цяжкі зараз для рэспублікі час...* [...] *І для нас... Таму, што рэспубліка — гэта ўсе мы»* (с. 240). Для такіх, як Мікола, свет агульны, адзіны. Кожнаму ён гатовы дараваць памылку, нават уласнаму брату, якога ён, зрэшты, ніколі не згадвае кепскім словам.

Распачатая ў Беларусі індустрыялізацыя вымагала адлюстраваць сутнасныя асаблівасці гэтага працэсу ў тэатры. «Гута» Рыгора Кобеца (рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Дзмітрый Крэйн[141], муз. Аляксей Туранкоў[142], 1930/Гомель) надзвычайна пасавала для гэтай мэты. «Гута» — драматургічны дэбют маладога, малавядомага ў тэатральных колах аўтара. Ён працаваў качагарам на Мінскім дражджавым заводзе «Пралетарый», а з 1923 г. як рабкор асвятляў у прэсе актуальныя праблемы. Даслаўшы свой твор дырэкцыі тэатра, адказу ён не атрымаў. Толькі пасля сустрэчы з Міровічам было прынятае рашэнне ўключыць станоўча ацэненую п'есу з пэўнымі зменамі ў рэпертуар. Змешчаная на старонках «Маладняка» (1929/№ 8–10), «Гута» мела вялізны поспех — нумары часопіса маланкава раскупляліся, а ў бібліятэках утвараліся чэргі, каб пачытаць твор[143]. Гэта было незвычайна: у 1920-я драматургічныя тэксты рэдка з'яўляліся ў часопісах і не былі прадметам цікавасці. З крытыкаў першым звярнуў увагу на п'есу Уладзімір Сядура, які назваў яе ўзнікненне «выключнай з'явай»[144].

Дзеянне адбываецца ў гуце ў адным з беларускіх мястэчак. На сцэне — складаная канструкцыя, якую ўтвараюць печ для гартавання шкла і дапаможныя прыстасаванні. Ля печы стаіць група рабочых, якія ўручную робяць шкляны посуд. Гута перажывае цяжкія часы: не хапае патрэбных для вытворчасці складнікаў, павялічылася колькасць браку, з прычыны цяжкіх умоваў працы

141 Дзмітрый Крэйн (1904—?) — мастак-сцэнограф. Выпускнік харкаўскай тэатральнай студыі «Беразіль». Вучань Вадзіма Мелера — мастака тэатра «Беразіль».

142 Аляксей Туранкоў (1886—1958) — беларускі кампазітар. Выпускнік Пецярбургскай кансерваторыі (1914). У 1918—1934 жыў і працаваў у Гомелі, дзе заснаваў музычную школу і аматарскі хор. З 1934 г. — у Мінску. Аўтар оперы «Кветка шчасця» (1940), балета «Лясная казка» (1952) і інш.

143 Гл. А. Кобец-Філімонава, *«Гута»*, [у:] Р. Кобец, *Выбраныя творы*, Мінск 2009, с. 544.

144 У. Сядура, *«Гута»*, «Савецкая Беларусь» 17.09.1929, № 212, с. 4.

Рыгор Кобец (сапр. Міхал Сандыга, 1898—1990)
драматург, паэт, эсэіст. Дэбютаваў як паэт у 1918 г. Сябра літаратурнага згуртавання «Маладняк». Аўтар п'ес: «Ратуй, Божа!» (сумесна з А. Вольным, 1932), «На заставе» (1934), «Шчаслівы бераг» (1940), «Цяжкі выпадак» (1961), «Піражкі з чырвонцамі» (1965). У 1938 г. арыштаваны, у 1939 г. апраўданы. У 1941 г. паўторна арыштаваны і прыгавораны да 10 год зняволення ў лагерах. У 1951 г. пасяліўся ў Кіргізіі, а з 1960 г. — у Мінску. Жыцці ў лагерах і Кіргізіі прысвяціў кнігу ўспамінаў «Ноеў каўчэг» (1964).

рабочыя атрымліваюць траўмы, майстры патрабуюць павышэння заробкаў, а ў адваротным выпадку пагражаюць сабатажам, псуецца дысцыпліна. Каб выканаць план, дырэкцыя мае намер перайсці на бесперапынны рэжым працы, што выклікае незадавальненне пэўнай часткі рабочых.

Сітуацыю ратуе адзін з рабочых — Мароз (Уладзімір Крыловіч[145]): ён распрацаваў праект апарата, які, дзякуючы аўтаматызаванаму працэсу вытворчасці шкла, дапаможа значна павялічыць аб'ёмы прадукцыі. Адбываецца сход, на якім рашучая большасць супрацоўнікаў гуты прымае рашэнне аб пабудове такога апарата і, акрамя гэтага, выказвае згоду на тое, каб частку грошай на рэалізацыю гэтага плана выдзеліць з фонду, прызначанага на будаўніцтва рабочага квартала. Падпісаная дамова з адпаведным прадпрыемствам, супрацоўнікі якога абяцаюць прыспешыць выкананне задання. Узамен яны просяць гутаўцаў правесці калектывізацыю ў навакольных вёсках, што палепшыла б матэрыяльную сітуацыю гараджан.

Праз шэсць месяцаў апарат дастаўляюць на гуту, а Мароз разам са сваім памочнікам, слесарам Цыганком (Уладзімір Уладамірскі) бярэцца за падрыхтоўку да яго запуску. Але гэтыя планы спрабуюць парушыць майстры Скрылеў (Мікалай Зораў), Хадыка (Генрых Грыгоніс) і Кругляш (Эдуард Шапко), якія хочуць пашкодзіць апарат, і ажыццяўляць дыверсію прызначаюць спецыяліста па загартоўцы шкла Шунейку (Барыс Платонаў). Апошні выконвае сваё заданне: у момант запуску апарат выбухае. Гэта выклікае замяшанне ў адміністрацыі: дырэктар Андрэеў патрабуе выклікаць з горада вытворцаў апарата, каб на месцы разабрацца ў прычынах аварыі, у сваю чаргу сакратар партячэйкі Шаталаў прапануе

145 Рыхтуючыся да ролі, акцёр некалькі тыдняў працаваў на гуце ў Мінску, дзе пазнаёміўся з умовамі працы і зблізіўся з рабочымі.

звольніць дырэктара з пасады і ўмацаваць дысцыпліну на гуце. Большасцю галасоў перамагае прапанова дырэктара, а дзякуючы дапамозе аднаго з вытворцаў, немца Крэйцберга, досыць хутка ўдаецца выявіць прычыну няўдачы і прызначыць другі тэрмін запуску апарата. Майстры зноў падгаворваюць Шунейку да дыверсіі, але той адмаўляецца: ён даведаўся, што дачка Скрылева Любка, у якую ён закаханы, расчаравалася ў ім і скіравала сваю ўвагу на Шаталава. Тады «чорную работу» бярэ на сябе Хадыка, але яго план хутка выкрываюць. Цяпер ужо нічога не перашкодзіць. У прысутнасці адміністрацыі і ўсіх рабочых гуты Мароз паспяхова запускае апарат.

Кобец разумеў, што на першы план у п’есе трэба было высунуць вобраз «новага чалавека», які ажыццяўляе планы партыі і з’яўляецца носьбітам пазітыўных рыс і каштоўнасцей. Паколькі аўтар як рабкор рэгулярна назіраў за зменамі на прадпрыемствах і знаёміў чытачоў з перадавікамі вытворчасці, ён вырашыў зрабіць тое самае і ў п’есе. Варта памятаць, што ў драматургіі 1920-х гг. вобраза кваліфікаванага рабочага яшчэ не існавала. Беларусь была сельскагаспадарчай краінай, і звычайна персанажамі былі сяляне, якія пераехалі ў горад у пошуках працы і марылі пра вяртанне на вёску.

«Новыя людзі» ў п’есе — гэта каваль Мароз і камсамолец Цыганок. Мароз — сапраўдны самародак: без адпаведнай адукацыі і падрыхтоўкі ён вырашае самастойна выканаць праект апарата на падставе змешчаных у часопісе «Наука и техника» чарцяжоў. Для гэтага ён абсталёўвае сабе майстэрню, а каб ніхто не мог туды трапіць, уваход хавае ў столі сваёй спальні. Цягам двух месяцаў ён усяго сябе прысвячае працы, адводзячы ёй увесь вольны час і ўсе сродкі. Калі суседка хоча паведаміць яму пра завоз тавару ў «кіперацію», ён злуецца: *«Як яны аб жываце клапоцяцца, толькі дзіву даешся!.. Падумаеш, справа, а чалавека непакояць»*[146] (с. 39). Марозу ўласцівыя многія пазітыўныя якасці, у тым ліку працавітасць, сціпласць, сумленнасць, зацікаўленасць сваёй справай. На сходзе, дзе павінна быць прынята канчатковае рашэнне па пытанні апарата, ён пераконвае прысутных: *«Цяжка чалавеку без навукі і зноў жа заводу без тэхнікі...* [...] *Механіка не вораг чалавеку... Яна на карысць...»* (с. 56). А калі яго просіць узяць слова падчас цырымоніі дэманстрацыі апарата, куды запрошаны таксама і аркестр, ён сціпла прызнаецца: *«Не, не гаварыць хачу... А так... Не трэба, таварышы, для чаго ўсё гэта? Лепш... паціхеньку... без музыкі...»* (с. 82). Пасля няўдалай спробы запуску ўсю адказнасць Мароз бярэ на сябе і, не ведаючы пра дыверсію, спрабуе скончыць жыццё самагубствам. Мароз выклікае ў дырэктара захапленне: *«Вось ён, чалавек!* [...] *Дык выходзіць, дзядзька Мароз, што ў пралетарыяту мазгі ёсць. А іх да Кастрычніка чамусьці ніхто і не прыкмячаў...»* (с. 59).

Другі важны вобраз п’есы — камсамолец Цыганок. Вобразы герояў-камсамольцаў дастаткова часта з’яўляліся ў сцэнічных творах гэтага перыяду, былі носьбітамі многіх пазітыўных якасцей, такіх як жыццярадаснасць, аптымізм, энергічнасць, энтузіязм, незалежнасць, жаданне здзейсніць нешта незвычайнае, вялікі ўчынак, ахвяраваць сабой у імя справы. Большасць гэтых якасцей уласцівая Цыганку. Ён ганарыцца прыналежнасцю да камсамола, а са значна старэйшым за яго самога Марозам сябруе з некалькіх прычын: па-першае, ён добра разумее яго выключнасць, па-другое, бачыць у ім крыніцу многіх патрэбных яму ведаў. Таму Цыганок праводзіць з Марозам кожную вольную хвіліну, выконвае ўсе яго парады і напружана вучыцца. Калі прадстаўнікі кіраўніцтва наведваюць Мароза для азнаямлення з праектам, Цыганок першы бярэ слова і з энтузіязмам пачынае распавядаць пра апарат, а напрыканцы гаворыць: *«Ну і машына будзе, далажу я вам! Колькі ў яе розуму ўкладзена!»* (с. 41). Ён вельмі ганарыцца, убачыўшы праз пэўны час вынік сваёй працы: *«Уладзімір Ільіч гаварыў, што прыйдзе час, і мы не толькі дагонім, але і перагонім розных немцаў* [...] *і амерыканцаў — усіх буржуяў. І вось табе прыклад — наша машына. А што яшчэ будзе! Пачакайце, таварышы, мы вось толькі разварочваемся, а як развернемся, дык розным капіталістам хоць сядзь ды плач, хоць стоячы крычы!»* (с. 60). Ён не звяртае ўвагі на тое, што выбухам яму пашкодзіла вока, і адразу ж пачынае дзейнічаць. На пасяджэнні дырэкцыі Цыганок выступае ў абарону Мароза, сцвярджаючы, што прычына не ў памылцы, а ў звычайным недаглядзе, які лёгка паправіць: *«Зрабілі памылку... А калі памылка, дык што ж? А Эдысон не памыляўся? Памыляўся. А з яго смяяліся? Не. Яму пашану выказвалі...»* (с. 89) — спрабуе ён змякчыць сітуацыю. Убачыўшы ледзь жывога Мароза пасля няўдалай спробы самагубства, ён кідаецца перад ім на калені, гладзіць па галаве, як дзіця, і гаворыць: *«Супакойцеся, Змітрок Іванавіч. Нішто, і горш бывае!.. Не гаруй! Мы з табой яшчэ сваю машыну рамантаваць будзем»* (с. 90). Энтузіязмам і запалам Цыганка захапляецца нямецкі інжынер: «Какой короший молёдож, отшен любит свой завод!» (с. 105). У апошняй сцэне спектакля апарат з’яўляецца зноў, ужо

[146] Тут і далей: Р. Кобец, *Гута*, [у:] Р. Кобец, *Выбраныя творы*, Мінск 2009.

падрыхтаваны да працы. Цыганок дае каманду ўключаць яго і радасна выкрыквае: «*Даеш бесперапынку! Пераганяй Еўропу!*» (с. 106). Мароз, усміхаючыся, дастае з апарата новыя бутэлькі і перадае рабочым. У фінальнай сцэне мы бачым лес узнятых рук са шкляным посудам у іх.

Поруч з «новымі людзьмі» ў п'есе Кобеца былі паказаныя таксама прадстаўнікі дарэвалюцыйнай інтэлігенцыі, супрацíўнікі змен, «шкоднікі». Само ўвядзенне ў твор такіх вобразаў мела на мэце паказаць існаванне ў беларускім грамадстве сіл, якія супрацьстаяць зменам, а таксама падкрэсліць энтузіязм людзей працы, гатовых мабілізавацца і праявіць актыўнасць. Трое майстроў — Скрылеў, Хадыка і Кругляш — нічога не робяць, каб дапамагчы дырэктару і ўмацаваць дысцыпліну. Наадварот, па меры магчымасці настройваюць рабочых супраць напружанай працы, дапускаюць да працы ў нецвярозым стане, не клапоцяцца пра тэхніку бяспекі, што прыводзіць да няшчасных выпадкаў. Але найбольш майстры баяцца, што з запускам новага апарата яны будуць адсунутыя на другі план, а з часам могуць нават страціць працу. «*Спрадвеку без машын працавалі... А тут вунь што прыдумалі! Да д'ябла яе! Толькі дарэмна непакоім сябе...*» (с. 49), — намагаецца пераканаць дырэктара Хадыка. Ён сцвярджае, што гэта «грошы на вецер». Скрылеў, у сваю чаргу, пужае, што, калі праект не будзе даведзены да канца, рабочыя згубяць дамы і пачнуцца звальненні. Пасля аварыі ён не хавае сваёй радасці. «*Трэба скончыць гэту дзіцячую гульню. Цяпер ясна ўсім, што мы зрабілі памылку. Трэба яе прызнаць*» (с. 89), — гаворыць Шаталаў і прапануе ў будучым купіць такі апарат на захадзе.

Закранутая ў п'есе праблематыка, паказ «новых людзей», драматызм сітуацыі, кароткія і змястоўныя рэплікі персанажаў, хуткае развіццё падзей — усё гэта паспрыяла вялікай папулярнасці твора[147]. Спектакль быў запрошаны ў Маскву на Усесаюзную алімпіяду нацыянальных тэатраў[148] (чэрвень 1930) і разам са спектаклем «Ламара» (рэж. Сандро Ахметэлі) Грузінскага драматычнага

147 Ю. Лявонны, *Новая перамога БДТ-1. (Чаму мы вітаем «Гуту»)*, «Звязда» 15.07.1930, № 164, с. 4.

148 Рашэнне аб паказе «Гуты» ў Маскве прыняў асабіста Е. Міровіч. Гэта выклікала незадавальненне дырэкцыі і пэўнай групы аўтараў. На іх думку, у Маскву варта было скіраваць спектакль «прафесійнага драматурга, а не нейкага там качагара» (А. Кобец-Філімонава, «*Гута*», [у:] Р. Кобец, *Выбраныя творы*, Мінск 2009, с. 544).

тэатра імя Ш. Руставэлі атрымаў першую ўзнагароду[149]. Агучваючы рашэнне, журы падкрэсліла «моцную рэжысуру» і «арыгінальную сцэнаграфію»[150]. Фактычна гэта прадэманстравала недахоп прафесіяналізму ў суддзяў, нежаданне знаёміцца і разумець беларускую тэатральную традыцыю. Пасля поспеху ў Маскве п'еса была перакладзеная на некалькі моваў і гралася на сцэнах тэатраў СССР і Еўропы, у тым ліку Украіны, Расіі, Арменіі, Узбекістана, Чэхаславакіі, Румыніі і Венгрыі. Выканаўца ролі Мароза, Уладзімір Крыловіч, атрымаў званне Заслужанага артыста БССР.

***

Трэба падкрэсліць, што значнае месца ў фармаванні беларускай нацыянальнай сцэны ў 1920—30-х гг. належала Еўсцігнею Міровічу. З моманту атрымання пасады мастацкага кіраўніка (кастрычнік 1921) ён усведамляў даверáную яму місію і пастаўленыя перад калектывам задачы. Як чалавек высокай культуры і надзвычайнай эрудыцыі, ён зрабіў усё, каб БДТ-1 здабыў уласнае аблічча і заняў важнае месца на тэатральнай мапе Беларусі. За шэсць сезонаў (1921—1927) Міровічу ўдалося скласці адметны рэпертуар, а таксама сабраць і падрыхтаваць калектыў, гатовы да выканання адпаведных мастацкіх задач. У шчыльным супрацоўніцтве з мастакамі (Аскар Марыкс, Канстанцін Елісееў, Канстанцін Ціханаў, Дзмітрый Крэйн), кампазітарамі (Леанід Маркевіч, Уладзімір Тэраўскі) і харэографам (Канстанцін Алексютовіч) узніклі пастаноўкі рознай эстэтычнай накіраванасці, якія назаўжды запісаныя ў гісторыі беларускага тэатра. Міровіч укладаў рэпертуар такім чынам, каб з яго дапамогай можна было адлюстраваць найважнейшыя тэндэнцыі тэатра канца XIX і пачатку XX стст.: рэалістычнае мастацтва XIX ст., псіхалагічны тэатр і дасягненні авангарду першых двух дзесяцігоддзяў XX ст. «Аддаючы даніну рэвалюцыйнаму тэатру, мэерхольдаўскай тэатральнай тэхніцы, беларускі тэатар, аднак, больш схіляўся да шляхоў псыхалягічнарэалістычнага тэатру, які найбольш спрыяў выявам ягонага нацыянальнага твару. Каб не пазьнейшы разгром ягоных самабытных шляхоў разьвіцьця, беларускі тэатар мог бы прыйсьці да выяўленьня

149 У алімпіядзе прынялі ўдзел 18 тэатраў.

150 *Отзыв жюри 1-й Всесоюзной Олимпиады*, «Рабочий» 29.06.1930, № 150, с. 5.

сапраўднага беларускага нацыянальнага тэатральнага стылю»[151], — пісаў праз гады Уладзімір Глыбінны.

Міровіч разумеў, што акцёры БДТ-1 не змогуць сыграць, а беларуская публіка — прыняць драматургію Чэхава ці прадстаўнікоў еўрапейскай «новай драмы», напрыклад Ібсэна, Метэрлінка ці Стрындберга. Але ён верыў, што з цягам часу гэта можна выправіць. У выніку рэпертуар меў троху эклектычны характар, а выбар твора ажыццяўляўся часта не з гледзішча яго мастацкіх вартасцей, а з гледзішча закранутай аўтарам праблематыкі (найчасцей сацыяльнага накірунку).

Падсумоўваючы дзейнасць БДТ-1 за пяць гадоў (1921—1926), прафесар Аляксандр Вазнясенскі вылучыў чатыры найважнейшыя рысы калектыву: рэвалюцыйнасць (адлюстраванне працэсаў, што адбываліся ў беларускім грамадстве ў сувязі з пабудовай новага ладу), беларускасць (стварэнне нацыянальнага стылю), прафесіяналізм і сінтэтычнасць (спалучэнне ва ўсім рэпертуары, а часам і ў адной пастаноўцы, элементаў натуралізму, рэалізму, псіхалагізму, эстэтызму і «ўмоўнасці»)[152]. У 1927 г., параўноўваючы дзейнасць БДТ-1 і БДТ-2, А. Цвікевіч адзначаў, што сіла першага калектыву заключалася ў двух чынніках: у вернасці і пераняцці тэатральнай традыцыі, распачатай Ігнатам Буйніцкім і Алесем Бурбісам, і ў імкненні стварыць рэвалюцыйны тэатр. «Тэатар пераканаў Менск у харастве беларускай творчасьці, пацягнуў іх [гледачоў] у тэатар і прызвычаіў іх да роднага слова, стварыў нашу першую драматургічную клясыку», — пісаў Цвікевіч. На яго думку, БДТ-1 пасуюць словы рэдактара «Нашай Нівы», адрасаваныя Буйніцкаму: «Гарачымі праменьнямі сваёй працы ён усіх абагрэў, усіх аб'яднаў, узварушыў заснуўшыя сэрцы — слова яго са сцэны было сустрэнута не адной сьлязой»[153]. А паводле беларускага гісторыка мастацтва Мікалая Шчакаціхіна, менавіта тэатр (поруч з жывапісам) дасягнуў найбольшага поспеху ў стварэнні беларускага нацыянальнага стылю[154]. Працэс пошуку гэтага стылю распачаўся ў 1920 годзе і ахапіў жывапіс, музыку, мастацтва песні і танца, тэатр. Гэты стыль павінен быў аб'ядноўваць найбольш характэрныя рысы і ўласцівасці культуры беларускага народа, сфармаванай за некалькі вякоў гісторыі. Ён павінен быў давесці арыгінальнасць і асаблівасць беларускай культуры, выпрацаваць супольныя ідэалы і каштоўнасці, а таксама спрыяць кансалідацыі грамадства. Яшчэ да прэм'еры «На Купалле» Я. Святляк на старонках «Савецкай Беларусі» (1.07.1921) прапанаваў выкарыстаць БДТ-1 для адраджэння традыцыйных народных святаў і абрадаў[155]. Цягам некаторага часу ў тэатра гэта атрымлівалася. Сюжэт выбраных твораў, прадстаўленне абрадаў (у т.л. вяселля, купальскай ночы, дажынак), народных песень (у арыгінальным ці аранжаваным выкананні), танцаў, а таксама рэгіянальных варыянтаў народных строяў ці разнастайна вышытых ручнікоў — усё гэта павінна было выразна паказаць спецыфіку беларускага народнага стылю. Як слушна заўважыў Уладзімір Мальцаў, БДТ-1 ствараў вобраз «надзвычай прыгожай, далікатнай, цёплай і дагледжанай Беларусі, падобнай да ідыліі»[156]. Стварэнне спектакляў з дапамогай аркестра, хору, спевакоў і танцораў[157] значыла, што яны насілі музычна-драматычны характар.

На жаль, гэты працэс быў перарваны ў выніку ўмяшальніцтва партыі ў пытанні культуры (у тым ліку і тэатра) у 1927—1928 гг. Крытык Х. Херсонскі, які ўважліва сачыў за развіццём тэатра ў Беларусі, на пачатку 1926 г. дзяліўся сваімі разважаннямі на тэму развіцця БДТ-1. На яго думку, тэатр павінен працягваць паспяхова распачаты шлях пабудовы «нацыянальнага тэатра». У сувязі з гэтым перад ім стаяць тры задачы: па-першае, усё больш інтэнсіўна выкарыстоўваць беларускую народную творчасць (абрады, песні, танцы, батлейка, сцэнкі з народнай драматургіі, паэзія) і, адпаведна, развіваць беларускі стыль. Па-другое, уключаць у рэпертуар новую драматургію, сугучную пытанням сучаснасці. Па-трэцяе, даць доступ беларускаму гледачу да новых, агульнасавецкіх каштоў-

151 У. Глыбінны [У. Сядура], *Доля беларускае культуры пад Саветамі. Доследы і матэрыялы*, Мюнхен 1958, с. 40.

152 А. Вазнясенскі, *Сучасны беларускі тэатр (1921—1926 год)*, «Узвышша» 1927, № 3, с. 158–171. Гл. С. Гец, *Театр радянської Білорусі*, Харків 1931, с. 27–28.

153 А. Цвікевіч, *Homo Novus (Да адчыненьня тэатральнага сэзону)*, «Савецкая Беларусь» 16.10.1927, № 236, с. 3.

154 М. Шчакаціхін, *Матывы краязнаўства ў нашым сучасным мастацтве*, «Наш край» 1926, № 2/3, с. 25; М. Шчакаціхін, *Сучаснае мастацтва Беларусі*, «Полымя» 1926, № 6, с. 143–144; М. Шчакаціхін, *На шляхох да новага беларускага мастацтва* (Нарыс творчасці Міхася Філіповіча), «Полымя» 1927, № 2, с. 163–164.

155 У. Конан, *Тэатральныя дыскусіі*, «Мастацтва» 1996, № 1, с. 26–27.

156 В. Мальцев, *Создание «национального стиля» в белорусском декорационном искусстве 1920—1940-х годов*, [у:] *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі, рэд. А. Ласкотка, т. 3, ч. 1*, Мінск 2007, с. 185–186.

157 У 1925 г. БДТ-1 меў аркестр (16 чалавек), хор (25 чалавек) і балетную трупу (9 чалавек).

насцей[158]. Падобныя галасы на старонках прэсы ці падчас сустрэч калектыву з публікай гучалі ўсё мацней. Вынікам такой палітыкі стаў штучны рэпертуарны крызіс, які адкрыў шлях на сцэну савецкім п'есам на рэвалюцыйную і патрыятычную тэматыку. Сезон 1927/28 стаўся для БДТ-1 пераломным: быў пастаўлены толькі адзін спектакль «Мяцеж» Дзмітрыя Фурманава і Сяргея Паліванава. Зміцер Жылуновіч яшчэ ў 1921 г. («Тэатр на Беларусі», «Савецкая Беларусь», 27.07.1921) звяртаў увагу на тое, што нельга будаваць беларускі тэатр на ўзор тэатра рускага, у якога свая традыцыя і сфармаваная гадамі публіка. На думку Жылуновіча, будаваць нацыянальны тэатр на рускіх узорах — гэта тое самае, што «адрэзаць чалавеку ногі»[159].

Варта прыгадаць, што віна ляжыць і на беларускіх драматургах таксама. За выключэннем некалькіх асоб, у т.л. Францішка Аляхновіча, Уладзіслава Галубка і Еўсцігнея Міровіча, яны не змаглі стварыць моцнай і арыгінальнай беларускай драматургіі з выразна акцэнтаванымі нацыянальнымі рысамі. Побытавыя сцэнкі з жыцця вёскі, элементы гумару і абрады — гэтага пакуль занадта мала.

158 Х. Херсонский, *Путь белорусского театра*, «Жизнь искусства» 1926, № 3, с. 6.

159 Цыт. пав.: У. Конан, *Тэатральныя дыскусіі*, «Мастацтва» 1996, № 1, с. 26-27.

Раздзел II

Беларускі другі дзяржаўны тэатр

Дзейнасць Беларускай студыі ў Маскве: 1921—1926

У 1918 годзе разам з адкрыццём Пралетарскага тэатра ў Мінску беларускія ўлады планавалі стварэнне ўзорнага працоўна-сялянскага мастацкага тэатра[160] ў Маскве, задачай якога была б папулярызацыя беларускай культуры не толькі ў сталіцы, але таксама на тэрыторыі ўсёй РСФСР. Планавалася, што ён будзе створаны на аснове беларускай драматычнай студыі, якая цягам года будзе дзейнічаць у Мінску[161]. Была складзеная нават праграма навучання, што ўключала вельмі разнастайныя дысцыпліны, у т.л. беларускую культуру і дыялекталогію, спецыфіку харавых спеваў і тэорыі сцэнічнага мастацтва[162]. Але з прычыны складанай палітычнай сітуацыі ў рэспубліцы спроба стварэння такога тэатра не ўдалася.

Студыя з азначэннем «оперна-драматычная» і трыма кірункамі (драматычнымі беларускім, габрэйскім і асобна оперным) узнікла толькі праз тры гады — 1 кастрычніка 1921 г.[163] Узорам спалучэння драматычнай трупы з опернай быў БДТ-1, які меў тры калектывы: драматычны, оперны і балетны. Студыя павінна была дзейнічаць пры арганізаваным крыху раней (1.08.1921)[164] Беларускім

160 *Советский театр. Документы и материалы. Театр народов СССР. 1917—1921*, Ленинград 1972, с. 47-48.

161 НАРБ, ф. 4, воп. 1, адз. зах. 95, с. 235-236.

162 *Аб патрэбе стварэння Студыі з беларускай мовай у Маскве*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. II, адз. зах. 1, с. 2.

163 *Выпіска з пратаколу пасяджэння Цэнтральнага Камітэта Камуністычнай Партыі Беларусі* (12.09.1921): Пункт 3: «Прызнаць неабходным адкрыццё ў Маскве беларускай драматычнай студыі з лабараторным метадам працы» (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 511, с. 2).

164 Пастанова СНК РСФСР аб адкрыцці ў г. Маскве Беларускага акадэмічнага нацыянальнага тэатру (1.08.1921): 1. Прызнаць неабходным адкрыццё ў Маскве БАНТ у кампетэнцыі НКА Беларусі. 2. Даць у доступ памяшканне былога кінатэатра «Уран». (*Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік дакумен-*

акадэмічным нацыянальным тэатры (БАНТ)[165]. У службовай запісцы на імя старшыні НКА РСФСР А. Луначарскага падкрэслівалася, што БАНТ мусіць стаць найважнейшым цэнтрам тэатральна-мастацкай дзейнасці з мэтай арганізацыі ўзорнага беларускага тэатра і сведчаннем арыгінальнасці беларускай культуры, існаванне якой упарта адмаўляюць карэнныя расіяне[166]. Інфармацыя з рэкламай Студыі з'явілася на старонках беларускай прэсы[167], былі зацверджаныя колькасць месцаў[168] і Палажэнне, у якім было прапісана, што мэта студыі — падрыхтоўка высокакваліфікаваных тэатральных супрацоўнікаў, якія сваёю працай павінны падняць малады беларускі тэатр на адпаведны ўзровень: як мастацкі, так і тэхнічны.[169]. Выбар

таў і матэрыялаў у двух тамах, т. 1: 1917—1941, рэд. В. Бандарчык, Мінск 1976, с. 100–101).

165 БАНТ дзейнічаў толькі няпоўныя чатыры месяцы — да 25.11.1921. З ініцыятывай адкрыцця «ўзорнага» беларускага тэатра выступіў старшыня аддзела мастацтва НКА Беларусі А. Шапіра. Было зацверджана Палажэнне тэатра (*Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік дакументаў і матэрыялаў у двух тамах*, т. 1: 1917—1941, рэд. В. Бандарчык, Мінск 1976, с. 102–103). Дырэктар А. Мікляеў узяў на працу 135 чалавек, большасць з якіх — оперныя салісты і музыкі (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 522, с. 105). У склад БАНТ увайшлі таксама некалькі прынятых у студыю навучэнцаў. Пачаліся рэпетыцыі трох спектакляў: «Жаніцьба» і «Сарочынскі кірмаш» М. Мусаргскага і «Алека» С. Рахманінава. Але НКА Беларусі досыць хутка зразумеў, што стварэнне беларускай оперы патрабуе больш часу і шчыльна звязана з фармаваннем беларускай вакальнай школы, разнастайных накірункаў інструментальнай, сімфанічнай і народнай музыкі, арганізацыяй аркестраў (Гл. В. Мальцев, *Белорусский Академический Театр в Москве (из истории проектов 1920-х годов)*, [у:] *Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі: зборнік артыкулаў*, рэд. А. Лакотка, т. 4, Мінск 2007, с. 120–128.

166 *Службовая запіска прадстаўніка БССР у РСФСР у НКА на імя таварыша А. Луначарскага*, НАРБ, ф. 15, воп. 1, адз. зах. 11а, с. 32.

167 «З 1.09. у Маскве будзе адкрыты БАНТ і дзве студыі — драматычная і оперная. Кіраўніком драматычнай студыі будзе актор і адзін з кіраўнікоў Першай Студыі МХТ — Барыс Шушкевіч, а опернай — кампазітар А. Мікляеў. Кожная студыя будзе складацца з трыццаці навучэнцаў. Аб парадку і ўмовах прыёму ў студыі абітурыентаў з Беларусі чытачам неўзабаве паведаміць наша газета. Разам са студэнтамі ў Маскву будзе скіраваны акцёр БДТ-1 Алесь Ляжневіч (Бяздольны) і паэт Міхась Чарот». (*Тэатр*, «Савецкая Беларусь» 20.07.1921, № 157, с. 4).

168 НАРБ, ф. 42, воп.1, адз. зах. 524, с. 120 (Студыя мела восем працоўных ставак: 1 — дырэктар, 2 — кіраўнікі беларускай і габрэйскай секцый, 1 — сакратар, 3 — выкладчыкі, 1 — вартаўнік, 1 — прыбіральшчыца).

169 *Палажэньне аб Беларускай акадэмічнай оперна-драматычнай студыі БАНТ-тэатру*, [у:] *Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік дакументаў і матэрыялаў у двух тамах, т. 1*: 1917—1941, рэд. В. Бандарчык, Мінск 1976, с. 105.

месца размяшчэння Студыі Акадэмічны цэнтр НКА тлумачыў тым, што Масква — гэта не толькі ўзор у пытаннях мастацтва, але таксама аўтэнтычнае і, верагодна, адзінае на тэрыторыі РСФСР месца, дзе магчыма вывучэнне сусветнай мастацкай спадчыны[170]. Пасля падпісання Рыжскай дамовы (18.03.1921) значная частка этнічна беларускіх тэрыторый была далучаная да суседніх краін. З дапамогай тэатра ўлада хацела стварыць пазітыўны вобраз рэспублікі і падтрымаць кантакт з аселымі па-за межамі новай краіны беларусамі.

На пачатку XX ст. у Маскве, дзе захаваліся багатыя тэатральныя і культурныя традыцыі, функцыянавала шмат тэатральных студый[171]. Напрыклад, пры МХАТ: Першая студыя (1912—1924), Другая (1916—1924), Трэцяя[172] (1913—1926) і Чацвёртая (1921—1924) і інш. У 1920-х гадах узнікаюць нацыянальныя тэатральныя студыі, у т.л. латышская, грузінская, армянская, узбекская і габрэйская («Габіма» і «Культур-Ліга»). Некаторыя з іх сталі асновай для стварэння нацыянальных тэатраў. Варта памятаць, што дарэвалюцыйная Расія таксама мела досвед стварэння тэатраў нацменшасцей. Напрыклад, у 1916—1921 гг. у Пецярбургу дзейнічала прыватная Літоўская драматычная студыя, на базе якой у Вільні пазней узнік Лятучы Тэатр. У паслярэвалюцыйны перыяд стварэнне новых студый выяўляецца адной з задач дзяржаўнай палітыкі. З 1929 года абавязак падрыхтоўкі нацыянальных кадраў для савецкіх рэспублік належыць Дзяржаўнаму інстытуту тэатральнага мастацтва (ГИТИС)[173].

Навастораная Беларуская студыя павінна была выконваць дзве функцыі: быць адукацыйна-выхаваўчым цэнтрам і адначасова неад'емнай часткай будучага тэатра. Удзельнікі Студыі былі абавязаныя не толькі хутка авалодаць асновамі акцёрскай прафесіі, але таксама падрыхтаваць спектаклі, якія пасля будуць паказаныя і ў Мінску, і падчас гастрольных выступаў. Праз два гады ў прыспешаным тэмпе Студыя мусіла перафармавацца ў тэатр, «у якім

170 НАРБ, ф. 42, воп.1, адз. зах. 524, с. 22.

171 В. Остальский, *Национальные студии. Поиски и проблемы,* [в:] *Вопросы театрального искусства*, Москва 1978, с. 33–46; K. Osińska, *Klasztory i laboratoria. Rosyjskie studia teatralne: Stanisławski, Meyerhold, Sulerżycki, Wachtangow*, Gdańsk 2003.

172 Гэтая Студыя атрымала назву «Трэцяя» толькі 13.09.1920. Раней яна называлася «Студыя Вахтангава» і «Мансураўская студыя».

173 З 1929 г. ГИТИС быў абавязаны рыхтаваць акцёраў, вакалістаў і рэжысёраў для нацыянальных тэатраў. А ў 1931 г. была ўведзеная сістэма асобнага навучання для рэспублік СССР.

праца будзе павінна весціся больш грунтоўным і скрупулёзным чынам»[174]. Быў зацверджаны двухгадовы план[175] новай арганізацыі. Перыяд навучання падзелены на чатыры этапы, па пяць месяцаў кожны. I этап: 1) сцэнічнае мастацтва, 2) гісторыя беларускага тэатра, 3) дыкцыя, 4) дэкламацыя, 5) навука дыхання, 6) пастаноўка голасу, 7) тэорыя музыкі, 8) рытміка, 9) акрабатыка, 10) фехтаванне. II этап: 1) сцэнічнае мастацтва, 2) гісторыя беларускай культуры і традыцый, 3) імправізацыя, 4) міміка, 5) грым, прычоска, касцюм, 6) пластыка, 7) рытміка, 8) акрабатыка, 9) фехтаванне. III этап: 1) гісторыя мастацтва, 2) рэжысура (уводзіны), 3) сцэнічны мантаж, 4) практычныя заняткі па сцэнічным мантажы, 5) асобныя тыпы беларускай драматургіі, 6) пластыка, 7) грым, прычоска, касцюм, 8) міміка. IV этап: 1) рэжысура (паглыблены курс), 2) стылі эпохі, 3) інсцэнізацыя беларускай п'есы.

Заняткі і майстар-класы мусілі адбывацца пад кіраўніцтвам дасведчаных педагогаў, праца якіх стала б узорам для маладых навучэнцаў. 22.11.1921 быў зацверджаны спіс выкладчыкаў з 10 прозвішчаў[176], у які ўвайшлі: Аляксей Бондараў[177] (мастацкі кіраўнік беларускай групы), Аляксандр Чабан, Сафія Гіяцынтава, Барыс Афонін, А. Сакалоў (усе з МХАТ), Расціслаў Верхулеўскі (спеў) і Леў Штэйнберг (музыка). Заняткі па гісторыі беларускага тэатра вёў Змітрок Бядуля, а па беларускай культуры — Міхась Чарот[178]. З прапановай аб супрацоўніцтве Студыя звярнулася таксама да вядучых

174 *Запіска ў справе акадэмічнага каштарысу оперна-драматычнай Студыі* (1.08.-31.12.1921), НАРБ, ф. 93, воп. 1, адз. зах. 222, с. 405.

175 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 522, с. 1.

176 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 522, с. 115.

177 Аляксей Бондараў (сапр. Бондыраў, 1884—1939) — акцёр МХАТ з 1908 г. У 1922 г. разам з тэатрам паехаў на гастролі і папрасіў прытулку ў ЗША. Працаваў у пражскай групе МХАТ, заснаванай у 1922 г. Марыяй Германавай. У 1923 г. разам з калектывам тэатра падарожнічаў па Еўропе. Сыграў у некалькіх фільмах. З 1930 г. жыў у Парыжы і выступаў, у т.л. у Тэатры Міхаіла Чэхава (1931).

178 У скіраванай да НКА заяве М. Чарот патлумачыў неабходнасць ад'езду наступным чынам: «Прашу накіраваць мяне на працу ў Студыю ў мэтах падрыхтоўкі праграмы курса "Беларусазнаўства". Мая дапамога будзе таксама неабходна пры арганізацыі палітычна-асветніцкай дзейнасці навучэнцаў, каб пасля заканчэнння Студыі яны сталі адданымі прапагандыстамі і святарамі пралетарскага мастацтва, а не артыстамі сыходзячага ў нябыт старога тэатра». НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 523, с. 17.

акцёраў МХАТ — Васіля Качалава і Барыса Шушкевіча[179], якія, аднак, адмовіліся. Кожны педагог быў заняты два разы на тыдзень па тры гадзіны. Дырэктарам Студыі стаў А. Мікляеў, а яго намеснікам — Міхаіл Рафальскі. Заняткі праходзілі ў памяшканнях Першай студыі МХАТ.

Уступны іспыт адбыўся ў Маскве са спазненнем — 12 лістапада 1921[180], а ўжо 15 лістапада распачаўся 1921/22 навучальны год. У склад першай беларускай групы ўвайшлі 10 чалавек: Канстанцін Саннікаў, Аляксандр Ільінскі, Ірына Ждановіч, Стэфанія Станюта, Яніна Глябоўская, Аня Савіч, Вера Краўцэвіч, Таццяна Бандарчык і Вольга Вашкевіч. Па меры з'яўлення новых кандыдатаў колькасць навучэнцаў была павялічана да шаснаццаці. Большасць з іх (Саннікаў, Станюта, Ільінскі, Вашкевіч, Глябоўская і Бандарчык[181]) ужо мелі досвед працы на сцэне ТБДіК і БДТ-1, а некаторыя спрабавалі свае сілы ў аматарскіх акцёрскіх гуртках.

Пасля пачатку рэгулярных заняткаў (15.11.1921) кіраўніцтва Студыі сутыкнулася з сур'ёзнымі праблемамі арганізацыйнага і творчага характару. Перш за ўсё не паказаў сябе на пасадзе дырэктара А. Мікляеў, які занадта мала ўвагі прысвячаў арганізацыйным справам і не быў у стане хутка і дзейсна вырашаць асноўныя праблемы студэнтаў[182]. Акрамя гэтага, у яго здарыўся канфлікт са сваім намеснікам Рафальскім[183]. Пільнай справай была таксама належная

179 Згодна з папярэднім планам, Барыс Шушкевіч нават павінен быў стаць мастацкім кіраўніком драматычнай Студыі (*Тэатр*, «Савецкая Беларусь» 20.07.1921, № 157, с. 4)

180 Як узгадвае Т. Бандарчык, за некалькі дзён да іспыту была невялікая праверка, падчас якой акцёр МХАТ А. Сакалоў папрасіў кожнага прачытаць вершык, уважліва слухаў, папраўляў і даваў парады: «Менш жэстаў. А лепш нагул пазбягаць іх» (БДАМЛіМ, ф. 23, воп.1, адз. зах. 4, с. 14). На ўступным іспыце, які адбываўся ў памяшканні Першай студыі МХАТ, акрамя падрыхтаваных твораў, камісія прасіла таксама выканаць беларускую песню.

181 Успаміны актрысы аб працы ў аматарскім гуртку: Т. Бандарчык, *Як мы ігралі «Паўлінку»*, «Камуніст» 8.08.1967, № 124, с. 4.

182 Напрыклад, студэнцкая стыпендыя была настолькі сціплай, што яе не хапала на асноўныя прадукты харчавання. А прадукты з мінскіх паставак некалькі разоў прыходзілі сапсаванымі.

183 У скіраванай на імя старшыні ЦВК БССР А. Чарвякова заяве (12.12.1921) дырэктар Студыі А. Мікляеў скардзіўся, што М. Рафальскі без узгаднення з ім на «выгодных умовах» здаў у арэнду кінатэатр «Уран», дзе павінны былі адбывацца заняткі. У т.л. Мікляеў пісаў: «Я прыклаў намаганні, каб старшыня НКА расплюшчыў вочы і ўбачыў, што адбываецца ў Студыі, як развальваюцца і нішчаць яе абыякавыя да беарускай культуры людзі. Аднак мой голас застаўся незаўважаны» (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 524, с. 1). Дырэктар Студыі

арганізацыя працэсу навучання, паколькі з прычыны адмены заняткаў не ўдавалася прытрымлівацца плану. Навучэнцы былі абавязаныя выступаць у кінатэатры перад пачаткам сеансу і паказваць фрагменты п'ес, інтэрмедыі або сцэнкі, прысвячаючы гэтаму зашмат часу. Аднак самі студыйцы лічылі, што дзейнасць Студыі як адукацыйнага цэнтра супярэчыць задачам рэпертуарнага тэатра, якім павінен быў стаць БАНТ. У лісце НКА яны дамагаліся аддзялення Студыі, аргументуючы сваю просьбу тым, што такі тэатр адно псуе рэпутацыю беларускаму народу і беларускаму тэатральнаму мастацтву, якое толькі апошнім часам пачало адраджацца і развівацца хуткімі тэмпамі[184]. У выніку НКА прыняў рашэнне (25.11.1921) аб роспуску БАНТ і рэарганізацыі Студыі. Пасаду новага дырэктара заняў журналіст і настаўнік, адзін з дзеячаў беларускага Адраджэння Міхась Гурскі, а тры асобныя групы — беларуская, габрэйская і оперная (апошняя ў выніку так і не была адкрыта) — мелі ўласных кіраўнікоў. Кіраўніком па справах арганізацыі навучальнага працэсу беларускай групы стаў Алесь Некрашэвіч, а габрэйскай — Міхаіл Рафальскі. Апошні ўсё яшчэ выконваў функцыі намесніка дырэктара Студыі. Тэрмін навучання быў падоўжаны з двух да пяці гадоў, а праграму было вырашана дастасаваць да праграмы Дзяржаўнага інстытута тэатральнага мастацтва[185]. Студыя перайшла пад кантроль БДТ-1. Меркавалася, што менавіта там па вяртанні ў Беларусь студыйцы будуць прадстаўляць падрыхтаваны ў Маскве рэпертуар.

Пасля праведзеных зменаў новае кіраўніцтва пачало звяртаць асаблівую ўвагу на вучэбны план. Вось як узгадвае той час Таццяна Бандарчык: «Нас засцерагалі і адвучвалі ад штампаў, бо некаторыя за свой невялікі век у тэатры ці гуртку паспелі ўжо набыць іх. Нам раілі паўсюль назіраць за паводзінамі людзей, намагацца па знешнім выглядзе вызначыць, хто яны, чым займаюцца, што думаюць, куды ідуць [...]. Мы абмяркоўвалі ўбачаныя спектаклі,

прасіў стварыць камісію з ліку беларускіх пісьменнікаў і дзеячаў культуры, якая б падрабязна даследавала гэтую сітуацыю. У сваю чаргу, адна са студэнтак, Т. Бандарчык, называе іншую прычыну: «Мікляеў амаль не звяртаў на нас увагі, бо быў заняты тэатрам. [...] Пачаўся бунт. Па нашай пастанове М. Чарот і К. Саннікаў напісалі пісьмо ў Наркамасвет БССР» (Т. Бандарчык, *На першай вярсце...*, «Літаратура і мастацтва» 29.11.1966, № 96, с. 3).

184 БДАМЛіМ, ф. 23, воп.1, адз. зах. 4, с. 66.

185 У 1921 г. Расійскі ўніверсітэт тэатральнага мастацтва называўся Дзяржаўны Інстытут Музычнай Драмы. Ужо ў 1922 г. ён змяніў назву на Дзяржаўны інстытут тэатральнага мастацтва (Государственный институт театрального искусства, ГИТИС). У той час навучальная ўстанова складалася з дзевяці самастойных майстэрняў, на чале кожнай з якіх стаяў свой майстар.

размаўлялі пра Станіслаўскага, пра жыццё, пра стасункі паміж студэнтамі. Пра тое, што акцёр — прыклад для людзей ва ўсіх адносінах, што акцёр павінен быць сціплы ў жыцці, не кідацца ў вочы ані паводзінамі, ані вопраткай»[186]. Пасля сустрэчы з навучэнцамі рэцэнзент «Савецкай Беларусі» з захапленнем пісаў: «Маскоўскае святло ахутала маладыя душы сваімі хвалямі, здабываючы гучанне невядомых дагэтуль струн. У выніку ціха, незаўважна для чужога вуха, гучалі далікатныя акорды мастацтва і паволі пачыналі складацца ў мелодыю. Якая, у сваю чаргу, з часам будзе ўзмацняцца, гучнець і абудзіць нашу Бацькаўшчыну»[187]. Прысутны на іспытах (8.06.1922) першага курса Паўнамоцны прадстаўнік БССР у РСФСР Міхаіл Мароз быў задаволены вынікамі працы і выказаў захапленне самаадданым, грунтоўным і сумленным стаўленнем да працы выкладчыкаў-акцёраў, якія ўклалі ў працэс навучання свае сілы, сваю любоў, веды і душу, і тым, з якім энтузіязмам гэта было ўспрынята навучэнцамі, дапамагло ўсталяваць цёплыя адносіны паміж імі і педагогамі[188].

Тым часам пасяджэнне Студыі прыняло рашэнне (8.02.1922) аб павелічэнні колькасці навучэнцаў, аргументуючы гэта наступным чынам: «Рада лічыць, што ўсталяваны склад студыйцаў (16 для беларускай і 10 — для габрэйскай) не дае магчымасці стварыць мастацкую трупу (беларускую і габрэйскую), якая ў далейшым павінна весці самастойную мастацкую працу. Таму рада лічыць неабходным павелічэнне складу студыйцаў у кожнай секцыі да 20 чалавек»[189]. 11.08.1923 НКА правёў чарговую рэформу: Студыі былі нададзены статус вышэйшай навучальнай установы і абавязак штогадовага набору студэнтаў, а таксама ўсталяваны дзесяціасабовы ліміт курса[190].

Іспыты праходзілі ў два этапы: спачатку ў Мінску, а пасля ў Маскве. Штогод на старонках беларускай прэсы змяшчалася аб'ява наступнага зместу: «У будынку БДТ-1 адбудзецца ўступны экзамен у маскоўскую Драматычную Студыю. У Студыю будуць прымацца

186 Т. Бандарчык, *На першай вярсце...*, «Літаратура і мастацтва» 29.11.1966, № 96, с. 3

187 М. Р-ч, *Маскоўская студыя Беларускага дзяржаўнага тэатра*, «Савецкая Беларусь» 26.02.1922, № 45, с. 3.

188 *Ліст Паўнамоцнага Прадстаўніка Беларусі ў РСФСР М. Мароза ў Акадэмічны цэнтр НКА*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 524, с. 111.

189 *Пратакол пасяджэньня Студыі БАНТ*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 524, с. 24.

190 *Распараджэньне Калегіі НКА БССР*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 156.

грамадзяне Беларусі абодвух палоў, якім ужо споўнілася 16 гадоў. Патрабаванні: 1) сярэдняя адукацыя; 2) дэкламацыя па памяці 2-3 вершаў або апавядання драматычнага, лірычнага ці камічнага зместу; 3) веданне беларускай мовы; [...] 5) першынства будуць мець члены Расійскай камуністычнай партыі, Камсамолу, грамадзяне пралетарскага і сялянскага паходжання»[191]. Кожны ахвочы павінен быў запоўніць адпаведную анкету[192]. У 1921—1925 на ўступныя іспыты запісалася 200 чалавек (у 1921 — 45 чалавек запісаліся, 16 было прынята, у 1922 — 70/15[193], у 1923 — 105/18, у 1924 — каля 130/12[194], у 1925 — 10/2). Пробны перыяд доўжыўся адзін год. Здаралася, што частка навучэнцаў пакідала Студыю па стане здароўя, з фінансавых ці сямейных прычын, іншыя — з прычыны адсутнасці таленту і прафесіяналізму. Пасля заканчэння 1921/1922 навучальнага года колькасць навучэнцаў у беларускай групе складала 10 чалавек, пасля 1922/1923 — 16, пасля 1923/1924 — 26, пасля 1924/1925 — 32, пасля 1925/1926 — 34. Усе гэтыя людзі ўвайшлі ў склад БДТ-2 і былі накіраваныя ў Віцебск.

Навучанне ў Маскве для беларускіх студэнтаў, большасць з якіх паходзіла з малых мястэчак і вёсак, стала надзвычайна важным досведам. Разам з прывілеем на атрыманне прафесійнай адукацыі яны займелі магчымасць пазнаёміцца з дасягненнямі рускай культуры і мастацтва, што, безумоўна, пазітыўна паўплывала на іх інтэлектуальнае развіццё і спрычынілася да выпрацоўкі ўласнага погляду на мастацтва. Яны знаёміліся з помнікамі архітэктуры, рэгулярна наведвалі музеі (Траццякоўскую галерэю, Галерэю Шчукіна — Першы музей новага заходняга жывапісу, Галерэю Марозава — Дзяржаўны музей новага заходняга мастацтва, Музей Румянцава, Музей

191 *Тэатр*, «Савецкая Беларусь» 20.07.1923, № 173, с. 4

192 Анкета складалася з наступных пытанняў: «1. Чы добра ўладаў беларускай мовай у размове і пісьме? 2. Чы працаваў на сцэне як ахвочы і сколькі год? 3. Да якіх ралей спачувае сябе здольным? 4. Чы выступаў ужо ў гэтых ралях і якія меў адозвы са стараны слухачоў?» (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 522, с. 20).

193 У адным з дакументаў ёсць інфармацыя, што ў 1922 г. пасля сумоўя да іспыту былі дапушчаныя 44 асобы (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 17). На жаль, для іншых гадоў такой інфармацыі няма. Звычайна падаецца колькасць усіх запісаных на іспыт і колькасць прынятых у Студыю.

194 Газета «Савецкая Беларусь» пісала: «Многа прайшло перад вачыма здольнага народу. У параўнаньні з двума мінулымі гадамі склад кандыдатаў гэтага года быў куды багацейшы. На беларускім аддзяленьні студыі здольных кандыдатаў чуць ня ўдвое больш ад ліку вакансыяў» (*Хроніка беларускай культуры. Напаўненьне Беларускай Дзяржаўнай Студыі*, «Савецкая Беларусь» 30.09.1924, № 226, с. 4).

Бахрушына), кінатэатры[195], але перш за ўсё яны паглыбляліся ў тэатральны свет. Як адзначаў Канстанцін Саннікаў, усе студыйцы без выключэння «прагна сачылі за тэатральным жыццём Масквы, стараліся не прапусціць ні выстаўкі, ні літаратурнага дыспуту, ні спектакля»[196]. Пасля вяліся «гарачыя спрэчкі і дыскусіі»[197] (спачатку між сабою, а пасля з удзелам педагогаў), падчас якіх абмяркоўвалі спектаклі, фільмы і творы рускіх авангардыстаў. «І, патрапіўшы туды [у Маскву], зразумела ж, напітваліся ўсім, як губкі», «быць у гэтым знутры, дыхаць гэтым штодня, кожны вечар — азначала атрымаць зарад вялікай магутнасці на ўсё жыццё, увабраць у сябе атмасферу, што стымулюе ўсе твае здольнасці»[198], — так узгадвала тыя часы Стэфанія Станюта.

Сярод акцёраў «першынства»[199], на думку Станюты, належала Канстанціну Саннікаву і Мікалаю Міцкевічу, якія праз свой крыху старэйшы ўзрост мелі большы прафесійны досвед і, акрамя гэтага, добра арыентаваліся ў мастацкім жыцці Масквы. Саннікаў быў выключна працавіты, энергічны і мэтанакіраваны. Ён вельмі любіў рух, цудоўна валодаў целам, быў смелы і ўпарты ў практыкаваннях. Аднойчы падчас рэпетыцый спектакля «Цар Максімільян», выконваючы сальта, Саннікаў упаў і разбіў сабе падбароддзе. Але хутка падняўся і зноў пачаў трэніравацца, прыгаворваючы, што сальта трэба адразу ж паўтарыць, бо пасля трук зрабіць не зможа[200]. Прыгожы мужчына атлетычнага целаскладу, ён прыцягваў да сябе ўвагу. «Ён быў для нас адначасова таварышам і педагогам (выкладаў са-

195 С. Станюта ўзгадвае, што магчымасць глядзець сусветную кінакласіку, у т.л. з удзелам Гары Піля і Дугласа Фэрбэнкса, яна атрымала дзякуючы знаёмству з К. Саннікавым. Той сябраваў з дырэктарам клуба (Бойтлерам) па адрасе Малая Дзмітраўка, 6. Іх пускалі ў залу, але за экран (С. Станюта, *Энергия культуры,* [в:] *Театр Константина Санникова. Избранные статьи и воспоминания*, Минск 2006, с. 50).

196 К. Саннікаў, *Незабыўнае,* [в:] *Театр Константина Санникова. Избранные статьи и воспоминания*, Минск 2006, с. 18.

197 К. Санников, *МХАТ и белорусское театральное искусство*, «Літаратура і мастацтва» 1948, № 43, с. 3.

198 А. Станюта, *Стэфанія*, Мінск 1994, с. 35, 37. «Я была як шчанё, якому ўсё цікава, усё падабаецца, і хапала з усіх бакоў усё, што толькі магла, прагна ўбірала ў сябе», — узгадвае першыя часы маскоўскага навучання актрыса. (Там жа, с. 39).

199 С. Станюта, *Энергия...*, цит. раб., с. 49.

200 Там жа, с. 49–51.

кольскую гімнастыку). Кіраўніцтва Студыі, беручы пад увагу яго моцныя бакі, давала яму ролі герояў»[201], — узгадваў Павел Малчанаў.

Ва ўспамінах Цімафея Сяргейчыка, Канстанціна Саннікава, Таццяны Бандарчык, Паўла Малчанава і Стэфаніі Станюты згадваюцца імёны акцёраў і рэжысёраў МХАТ і МХАТ-2 (К. Станіслаўскі, С. Гіяцынтава, В. Качанаў, І. Масквін, Я. Вахтангаў, Б. Шушкевіч, С. Бірман, Л. Леанідаў, В. Кніпер-Чэхава, К. Еланская), Маскоўскага дзяржаўнага габрэйскага камернага тэатра (А. Граноўскі, С. Міхоэлс), ГИТИС (У. Меерхольд, І. Ільінскі, М. Бабанава), Камернага тэатра (А. Таіраў, А. Коанен), Тэатра Пралеткульта (С. Эйзенштэйн) і Вялікага тэатра (Ф. Шаляпін, Л. Собінаў, А. Няжданава). Напрыклад, Саннікаву запомніліся два спектаклі МХАТ: «Сіняя птушка» Метэрлінка і «На дне» Горкага (першы — з прычыны «таямніцы маляўнічага цуду», а другі — «жыццёвай верагоднасцю, глыбокай і ўзнёслай»[202]), якія, як ён сам лічыць, моцна паўплывалі на яго майстэрства. У сваю чаргу, Бандарчык на ўсё жыццё запомніла чатыры спектаклі: «Рэвізор» Гогаля (МХАТ, рэж. К. Станіслаўскі, 8.10.1921), «Велікадушны раганосец» Крамелінка (ГИТИС, рэж. У. Меерхольд, 25.04.1922), «Адрыэна Лекуврэр» Скрыба і Легувэ (Камерны тэатр, рэж. А. Таіраў, 25.11.1919) і «Прынцэса Турандот» (Студыя Вахтангава, рэж. Я. Вахтангаў, 27.02.1922)[203]. «Мы спачатку варожа і насцярожана, але ўсё ж такі ўважліва глядзелі гэтыя спектаклі, а потым усё больш і больш сталі захапляцца імі»[204], — пісаў Павел Малчанаў.

Майстэрства Меерхольда і Таірава таксама вельмі паўплывала на Станюту. Кожны спектакль гэтых рэжысёраў яна глядзела па некалькі разоў. У Меерхольда яе захаплялі акцёрская тэхніка і экспрэсія, а Камерны тэатр яна лічыла «сапраўдным Алімпам». «Там усё дыхала нейкім надзвычай засяроджаным, напружаным майстэрствам, адмысловасцю і вытанчанасцю стылю і пошукаў», а кожны жэст А. Коанен меў «сэнсавае напаўненне»[205]. Таксама моцнае ўражанне на яе зрабіла майстэрства Міхаіла Чэхава: «У ролі Мальволіа з "Дванаццатай ночы", і Хлестакова, і Гамлета, і Аблавухава ў "Пецярбургу" А. Белага — нідзе нельга было яго пазнаць, такі

201 П. Молчанов, *Первый среди нас,* [в:] *Театр Константина Санникова. Избранные статьи и воспоминания*, Минск 2006, с. 73.

202 К. Саннікаў, *Незабыўнае*, цыт. выш., с. 17–18.

203 Т. Бандарчык, *На першай вярсце...*, «Літаратура і мастацтва», 2.12.1966, № 97, с. 3.

204 П. Малчанаў, *Тэатр — жыццё маё*, Мінск 1984, с. 37.

205 А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 34.

непадобны на сябе быў у новай ролі. Адно голас выдаваў»[206]. Захапляючыся танцам, Станюта не магла прапусціць выступы Айседоры Дункан і балеты ў пастаноўцы Касьяна Галейзоўскага і Мікалая Форэгера[207]. Назіраючы за Дункан, яна «з цяжкасцю верыла, што чалавечае цела можа зрабіць нешта падобнае». У сваю чаргу, балет «Іосіф Цудоўны» (3.03.1925) Галейзоўскага з удзелам Васілія Яфімава (у ролі Іосіфа) выявіў, што пры дапамозе спецыяльнай тэхнікі «лёгкасць, раскаванасць даецца праз мацнейшае фізічнае напружанне»[208].

Для Паўла Малчанава ўзорам быў Іван Масквін. Малчанаў не толькі ўважліва глядзеў спектаклі з яго ўдзелам, але намагаўся ва ўсім наследаваць яму. Калі аднойчы нехта з педагогаў параўнаў Малчанава з мхатаўцам, студэнт вельмі ганарыўся[209]. Ён узгадваў, як пасля «Велікадушнага раганосца» Крамелінка (Тэатр Меерхольда) і «На ўсялякага мудраца хапае прастасці» Астроўскага (Тэатр Пралеткульта) «вяртаўся дадому з болем галавы, пакутліва рашаў рэбусы левых рэжысёраў»: «Прыходзіў да вываду, што я нічога не разумею ў мастацтве і толку з мяне не выйдзе. У Мастацкім і Малым тэатрах мне было лёгка і ўсё зразумела, такім я ведаў тэатр, і акцёрам такога тэатра я хацеў быць»[210].

Падобныя адчуванні меў таксама Цімафей Сяргейчык[211], які, аднак, прыкладаў інтэлектуальныя намаганні, каб зразумець і пры-

206 Там жа, с. 35.

207 Мікалай Форэгер (сапр. фон Грэйфентурн, 1892—1939) — рэжысёр, харэограф, тэатральны мастак, публіцыст. Заставаў у Маскве Майстэрню Форэгера (Мастфор, 1920—1924), дзе эксперыментаваў і імкнуўся злучыць у адным прадстаўленні элементы цырка, кіно, тэатра і «мюзік хола». Стварыў сістэму выхавання «сінтэтычнага акцёра».

208 А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 35.

209 П. Малчанаў, *Тэатр — жыццё маё*, цыт. выш., с. 36.

210 Цыт. пав.: У. Няфёд, *Беларускі тэатр імя Якуба Коласа*, Мінск 1976, с. 8.

211 «Сам горад, аб якім я столькі чытаў і чуў, ад якога патыхае гісторыяй цэлых стагоддзяў, уразіў і зачараваў мяне. Я гадзінамі прастойваў на Краснай плошчы, любуючыся на Крэмль і ў думках аднаўляючы малюнкі мінулага нашай краіны. І часта ў дні вучобы, калі быў стомлены, заўсёды спяшаўся туды, каб асвяжыцца і набрацца бадзёрасці. Там упершыню на поўны голас загаварыла мая фантазія, і я навучыўся ўспрымаць прыгожае і вялікае ў жыцці. Я гадзінамі хадзіў і ездзіў па Маскве, наведваў музеі і карцінныя галерэі, накінуўся на тэатры. Для мяне адкрыўся свет мастацтва, а праз яго — шырокае эмацыянальнае пазнанне жыцця». (Ц. Сяргейчык, *Нататкі акцёра. Шлях жыцця і творчасці*, Мінск 1966, с. 97–98).

няць новае мастацтва: «Часта, вяртаючыся са спектакляў Першага МХАТа, плачу. Ад чаго? Ад зайздрасці? Не! Ад нейкай асалоды. Ад той радасці, якую прыносіць сапраўднае мастацтва. [...] Вось гляджу ў Меерхольда "Велікадушнага раганосца", "Зямлю дыбам", "Смерць Тарэлкіна", "Д. Е.", "Лес" і іншыя пастаноўкі. Не падабаюцца, не хвалююць, нічога не магу зразумець, а навакол размовы: "Новае мастацтва", "Апошняе слова"! Якое ж гэта мастацтва, калі не разумееш, нудна глядзець і стамляешся, як пасля цяжкай працы?» Такія сумневы наводзілі Сяргейчыка на думку пра тое, што ён сам не мае акцёрскага таленту. Праз пэўны час ён зразумеў, што прычына ў нечым іншым — у адсутнасці адпаведнай падрыхтоўкі і ведаў. У выніку малады акцёр прыйшоў да наступнай высновы: «Акцёру неабходна ўсё адкрываць для сябе занава, нават тое, што ён успрымаў ад сваіх настаўнікаў. Вучыцца, як мага больш ведаць і працаваць. Авалодаць сістэмай. Вось што трэба»[212].

На другім курсе (16.10.1922–1.07.1923) дырэктарам беларускай групы стаў Алесь Ляжневіч, а спіс выкладчыкаў трохі скараціўся. Акрамя мастацкага кіраўніка Аляксея Бондарава, заняткі праводзілі: Барыс Афонін (Першая студыя МХАТ) — сцэнічныя эцюды; Аляксандр Гэйрат (Першая студыя МХАТ) — сцэнічнае мастацтва; Валянцін Смышляеў (МХАТ) — псіхатэхніка; Ірына Меерхольд (ГИТИС) — біямеханіка; Марыя Успенская (МХАТ) — дэкламацыя; Вера Арэнская-Завадская (Трэцяя студыя МХАТ) — тэорыя музыкі. 11 снежня 1922 года быў зацверджаны новы навучальны план з чатырох частак: «I. Рух: а) гімнастыка сакольская, б) гімнастыка гармонічная, рытміка, пластыка. II. Гук: а) пастаноўка голасу і дыханьня, б) дыкцыя, в) дэклямацыя, г) калектыўная дэклямацыя, д) сьпевы. III. Тэорыя і практыка акцёрскага мастацтва: а) псыхатэхніка, б) сцэнічныя ўпражненьня, в) пастаноўка п'ес. IV. Тэарэтычная частка»[213]. У запісцы на імя камісара НКА У. Ігнатоўскага (11.05.1923) і ў справаздачы аб дзейнасці Студыі (20.07.1923) падкрэслівалася, што ў бягучым навучальным годзе існавалі цяжкасці ў арганізацыі нармальнага хода заняткаў з прычыны скарачэння кадраў (пасля замежных гастролей МХАТ на Радзіму не вярнуліся А. Бондараў і М. Успенская[214]), адсутнасці дэтальна распрацаванага

[212] Ц. Сяргейчык, *Нататкі акцёра. Шлях жыцця і творчасці*, Мінск 1966, с. 100–101.

[213] НАРБ, ф. 42, воп.1, адз. зах. 524, с. 172.

[214] Марыя Успенская (1876—1949) — актрыса і педагог. У МХАТ працавала з 1917 па 1922. Разам з Рышардам Балеслаўскім заснавала ў Нью-Ёрку «American Laboratory Theatre», дзе прапагандавала сістэму Станіслаўскага.

Алесь Ляжневіч (1890—1937)

драматург, тэатральны дзеяч. У 1914 быў мабілізаваны, удзельнічаў у Першай сусветнай вайне. У 1917—1920 працаваў у абласным тэатры, быў акцёрам бежанскай суполкі «Беларускі гай» і вучыўся ў прыватнай тэатральнай школе (Адэса). Акцёр (1920) і дырэктар (1921) БДТ-1; дырэктар беларускай Студыі ў Маскве (1926—1927); інспектар Наркамасветы БССР (1926—1927) па справах мастацтва; кансультант, асістэнт рэжысёра на кінафабрыцы «Савецкая Беларусь» (Ленінград). Публікаваў артыкулы на тэму беларускага вясковага тэатра. Арыштаваны (1930) і асуджаны па справе «Саюза вызвалення Беларусі», высланы на 5 гадоў. Арыштаваны паўторна (1937), расстраляны.

навучальнага плана і пастаянных набораў навучэнцаў з Беларусі[215]. Заняткі складаліся з трох блокаў: 1) сістэма Станіслаўскага (126 г.), 2) праца над асобнымі сцэнамі і п'есамі (227 г.) і 3) фізічнае выхаванне (250 г.). Факт перавагі апошняй дысцыпліны тлумачыўся тым, што «з самага пачатку існавання Студыі з 1921 г. фізкультура саўсім не была ўведзена і не праходзілася. Чулася вялікая неабходнасьць працы над разьвіцьцем цела і мастацтва рухаў студыйцаў, як гэтага патрабуе сучасны момант у напрамках тэатральна сцэнічнай працы»[216].

У распараджэнні Студыі былі тры пляцоўкі: кінатэатр «Уран»[217] (вул. Срэценка, 19), кінатэатр «Арс» на Арбаце (Плотнікаў завулак, 51) і памяшканне ў Малым Кіслоўскім завулку, 6. Здаралася, што выкарыстоўвалі таксама інтэрнат[218] (Чырвоная плошча,

[215] *Запіска на імя камісара НКА БССР У. Ігнатоўскага* (11.05.1923), НАРБ, ф. 15, воп. 1, адз. зах. 46, с. 6; ф. 42, воп.1, адз. зах. 537, с. 108.

[216] НАРБ, ф. 42, воп.1, адз. зах. 537, с. 109.

[217] Кінатэатр «Уран» не быў прыстасаваны для працы, і студыйцы мусілі прыкласці шмат намаганняў, каб давесці яго да ладу. «Халоднае, прамерзлае памяшканне (паравое ацяпленне не працуе — паламаліся трубы). Побач — з вуліцы — вялікі пакой з двума вялізнымі вокнамі. Пасярэдзіне — бляшаная буржуйка. Кухня адгароджана. Сцены і столь — пакрытыя сажай, на падлозе смецце», — узгадвае Т. Бандарчык, *На першай вярсце...,* «Літаратура і мастацтва» 29.11.1966, № 96, с. 2.

[218] Апісанне інтэрната і першага перыяду жыцця падае Ц. Сяргейчык: «Старажытны дом нумар адзін на Краснай плошчы. Нізкая скляпеністая столь, каменная падлога, стрэльчатыя вокны. Вялікі пакой, побач некалькі маленькіх. Гэта агульнае памяшканне Беларускай дзяржаўнай студыі тэатральнага мастацтва. У маленькіх пакойчыках жывуць студыйкі, у вялікім — студыйцы. У мужчынскім памяшканні стаяць шарэнгай вузкія жалезныя ложкі,

2), будынак Прадстаўніцтва Беларусі ў РСФСР і нават кватэру Валянціна Смышляева. Тэарэтычныя заняткі адбываліся цягам дня, а трэніроўкі і індывідуальныя майстар-класы — увечары. У працы над літаратурным матэрыялам поруч са сцэнічнымі абразкамі Сервантэса «Пільны вартаўнік» (пер. А. Ляжневіч) і «Два балбатуны» (пер. М. Міцкевіч), III актам «Улады цемры» Л. Талстога і «Рыссю» Э. Ажэшкі выкарыстоўваліся беларускія творы: «Чорт і баба» і «Бутрым Няміра» Францішака Аляхновіча, а таксама «Казкі жыцця» Якуба Коласа. Пры падрыхтоўцы коласаўскага апавядання пра трох братоў, узгадвае Тацццяна Бандарчык: «Хадзілі ў бібліятэкі, шукалі матэрыял, запісвалі. Кажны павінен быў на наступныя заняткі прынесці свой "працяг". Зачытвалі, узгаднялі, рабілі эцюды. Дзея ў нашай п'есе пачыналася ў старадаўнія часы, калі яшчэ Перуну пакланяліся»[219]. Паколькі сродкі на пастаноўкі не прыйшлі ў тэрмін, паказы прайшлі для невялікай колькасці гледачоў з выкарыстаннем толькі некаторых элементаў сцэнаграфіі і касцюмаў.

Занепакоеныя сітуацыяй Паўнамоцны Прадстаўнік БССР у РСФСР М. Мароз і прадстаўнік НКА БССР у РСФСР М. Лойка ў справаздачнай запісцы на імя камісара НКА БССР У. Ігнатоўскага (11.05.1923) пісалі: «Пад канец другога году існаваньня студыі ў Маскве насьпела патрэба перайсьці ад падрыхтоўчае працы, якая йшла трохі самадзельным спосабам, да планамернага будаўніцтва, з мэтаю ўтварэньня будучага Беларускага тэатру. Адсутнасць аўтарытэта як для настаўнікаў, гэтак жа і для студыйцаў, дырэктара, які здолеў бы абхапіць усе мастацкія і матэрыяльныя запатрабаваньні студыі, а так сама здолеў бы даць ей адпаведны мастацкі кіру-

сталоў няма. Замест іх вісяць пасярод пакоя падвешаныя да жалезных змацаванняў трапецыі і кольцы, а на падлозе валяюцца розныя гімнастычныя прылады. Харчуемся тут жа. Свой абраны староста кожны дзень выдае прадукты кухарцы Аляксандры Фёдараўне. Студыйцы паміж сабою клічуць яе царыцай. На снеданне, полудзень і вячэру яна гатуе нам адну і тую ж страву: рысавую кашу і рысавыя катлеты на амерыканскім тлушчы. Вартаўнік, дзядзька Пятро, прыбірае памяшканне і паліць печы, калі ёсць дровы, як няма — жывём у холадзе. Ніхто на гэта не скардзіцца. Усе загартаваныя, маладыя і жыццярадасныя. [...] Усе жывуць паміж сабою дружна, адной сям'ёй» (Ц. Сяргейчык, *Нататкі...*, цыт. выш., с. 98). С. Станюце запомнілася, як студыйцы любілі жартаваць з такой акалічнасці, што непадалёк інтэрнату некалі размяшчаўся манетны двор Барыса Гадунова: «Жартавалі: "Тут павявае духам Барыса Гадунова!" — і даводзілі адзін аднаму, што Гадуноў ноччу, калі мы спім, на кольцах разгойдваецца» (А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 37).

219 Т. Бандарчык, *На першай вярсце...*, «Літаратура і мастацтва» 2.12.1966, № 97, с. 3.

нак, прымусіла Прадстаўніцтва ўзрушыць пытаньне, якое павінна адзначацца пераходам студыі на новыя рэльсы. Трэба падшукаць для студыі дырэктара, які, уладаючы належным аўтарытэтам, змог бы сканцэнтраваць навакол сябе найбольш выдатныя й папярэднія артыстычныя сілы Масквы, даць студыі вядомы мастацкі кірунак. [...] У студыі маецца дужа моцнае й здольна дастасаванае ядро настаўнікаў, якія з'яўляюцца артыстамі I-е студыі МХАТ, а тым больш — аднадумцамі ў галіне мастацтва — дружна вядуць працу над належным разьвіцьцём Беларускага тэатру»[1]. У запісцы таксама падкрэслівалася, што неабходнасць знайсці менавіта такога мастацкага кіраўніка стала для Студыі неадкладнай справай, паколькі сярод студэнтаў ужо сфармавалася група, гатовая да пастаноўкі паўнавартаснага мастацкага спектакля. Аўтары запіскі даводзілі, што варта было б прыглядзецца да матэрыяльнай сітуацыі студэнтаў і заробкаў выкладчыкаў, а таксама выдзяліць больш сродкаў на сцэнаграфію і касцюмы.

У выніку гэтых захадаў 21 траўня 1923 года адбылося пасяджэнне Праўлення студыі з удзелам мастацкага кіраўніка БДТ-1 Еўсцігнея Міровіча, у выніку чаго адбылася рэарганізацыя Студыі. Дырэктарам студыі быў выбраны Валянцін Смышляеў, а яго намеснікам — Аляксандр Гэйрат[2]. У пратаколе пазначана, што Смышляеў мае прызнанне і аўтарытэт як сярод выкладчыкаў, так і сярод студэнтаў, а таксама выказана меркаванне, што ён, напэўна, возьме на сябе адказнасць за ўсю творчую дзейнасць Студыі[3]. Акрамя таго, Студыя атрымала поўную незалежнасць, што было зацверджана ў пастанове: «Мастацкая рада, разглядывая Беларускі Дзяржаўны тэатр у Менску і студыю ў Маскве як зусім розныя тэатральныя ўстановы з рознымі падходамі і мэтадамі працы, ня лічыць сябе мажлівым як фізічнымі абменамі працаўнікамі, так і ўзаемнага папаўнення, спосабам уліваньня працаўнікоў студыі ў тэатр ці наадварот»[4].

У артыкуле для часопіса «Маладняк» (1924) навучэнец Студыі Мікалай Міцкевіч прадставіў Смышляева як «сьвежую новую сілу,

1 НАРБ, ф. 42, воп.1, адз. зах. 537, с. 85.

2 Аляксандр Гэйрат (1882—1947) — акцёр. Удзельнік такіх калектываў, як «Старинный театр» (1911—1912, Санкт-Пецярбург), МХАТ (1913—1923, 1935—1947) і МХАТ-2 (1924—1935).

3 НАРБ, ф. 42, воп.1, адз. зах. 537, с. 175.

4 НАРБ, ф. 42, воп.1, адз. зах. 537, с. 175.

бліскучую сваім талентам і ведамі»[5]. Аўтар адзначаў, што ўпершыню студыйцы пачулі гэтае прозвішча ад Аляксея Бондарава на адным з заняткаў на пачатку вясны 1922 г.[6], а ўжо ў траўні яны мелі магчымасць пазнаёміцца з рэжысёрам асабіста. Бондараў тады сказаў: «Вось ён маладзейшы за мяне, ад яго вы даведаецеся шмат іншага; я чую, што я ня моцны ў новых шуканьнях»[7]. Першы год супрацоўніцтва са Смышляевым добра запомніўся Міцкевічу. На яго думку, навучэнцы атрымалі ад новага педагога «парушаючыя нас адказы на ўсе нашы запытаньні як аб мастацтве, аб тэатры наогул, так і аб новым тэатры, аб сувязі мастацтва з соцыяльнымі і прыродазнаўчымі зьявішчамі»[8]. «Сярэдняга росту, худы, надзвычай жывы, тэмпераментны, эмацыянальны. Шэры касцюм, блуза, крагі, кажух, заўсёды расшпілены. [...] Яго чакалі і баяліся трошкі: куды яшчэ ён нас "штурхане", у які бок?.. Увесь час ён бударажыў нашу фантазыю», — такім на ўсё жыццё запомніла Смышляева Таццяна Бандарчык.

Сярод маскоўскіх тэатралаў Валянцін Смышляеў карыстаўся прызнаннем. Як узгадвае артыстка Праскоўя Бубнова-Рыбнікава, гэта быў чалавек «незалежных і непахісных прынцыпаў». Яго «мудрыя, уважлівыя шэрыя вочы» і твар заўсёды прыцягвалі ўвагу. Выхаваны Канстанцінам Станіслаўскім і Леапольдам Сулержыцкім, якія прышчаплялі сваім вучням «пабожнае» стаўленне да тэатра, ён належаў да пакалення «высокай культуры, розуму, таленту і сапраўднага прафесіяналізму». Натуральнасць спосабу існавання, манера весці размову, якая сведчыла пра высокі ўзровень адукацыі, увесь стыль жыцця гэтага працавітага, захопленага ўлюбёнай працай чалавека быў узорам паводзінаў і прыкладам стаўлення да прафесіі.

5 М. Міцкевіч, *Беларуская студыя ў Маскве*, «Маладняк» 1924, № 5, с. 104.

6 Вось як запомніла словы А. Бондарава Т. Бандарчык: «Ёсць такі чалавек — Смышляеў Валянцін Сяргеевіч, наш акцёр. Ён прымаў удзел у Кастрычніцкай рэвалюцыі. Мы ўсе тады сядзелі зашыўшыся, носу не высоўвалі з дому. Валя быў у нас адзіны, хто звязваў нас з навакольным светам. Прыбяжыць запылены, абвешаны кулямётнымі стужкамі, з рэвальверам на баку, раскажа пра баі на вуліцах Масквы, у якіх удзельнічаў, пераапранецца, паесць і зноў пабяжыць. Пасля рэвалюцыі ён часта гаварыў у тэатры, што мастацтва павінна стаць іншым, што мы застаяліся. Некаторыя пазіралі на яго коса. [...] Калі ўдасца яго ўгаварыць перайсці да нас, гэта будзе надзвычайна!» (Т. Бандарчык, *На першай вярсце...*, «Літаратура і мастацтва» 2.12.1966, № 97, с. 3).

7 М. Міцкевіч, *Беларуская...*, цыт. выш., с. 104.

8 Там жа.

Смышляеў меў шмат інтарэсаў. Ён быў акцёрам, рэжысёрам, педагогам, тэарэтыкам тэатра, кампазітарам і паэтам. Студэнтам юрыдычнага факультэта Маскоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта (з 1911 г.) ён захапляўся студыяй МХАТ. У 1913 здаў іспыт і быў залічаны спачатку ў лік супрацоўнікаў (1913—1915), а пасля і ў лік акцёраў Першай студыі МХАТ (1915—1924). Неўзабаве ён ужо ўдзельнічаў у спектаклях: «Вандроўныя калекі» Уладзіміра Валькенштэйна (рэж. Р. Баляслаўскі, 25.12.1915), «Патоп» Генінга Бергера ў ролі Чарлі (рэж. Я. Вахтангаў, 14.12.1915), «Дванаццатая ноч» Уільяма Шэкспіра (рэж. Б. Сушкевіч, снежань 1917), а ў пастаноўцы «Смерць "Надзеі"» Германа Геерманса нават падмяняў Аляксея Дзікага ў ролі Барэнда (рэж. Р. Баляслаўскі, 15.01.1913). На сцэне МХАТ ён граў эпізадычныя ролі: сляпога старога ў «Моцарце і Сальеры» (рэж. А. Бенуа, 26.03.1915) і краўца ў «На дне» М. Горкага (рэж. К. Станіслаўскі, У. Неміровіч-Данчанка, 18.12.1902). У Студыі ён меў магчымасць працаваць поруч з такімі акцёрамі, як М. Чэхаў, С. Бірман, Б. Сушкевіч, С. Гіяцынтава, А. Чабан і А. Гэйрат, а ў МХАТ — поруч з В. Качалавым, І. Масквіным і В. Кніпер.

Смышляеў-рэжысёр дэбютаваў у Пралеткульце[9] ў 1918 годзе. Захоплены «рэвалюцыйным» тэатрам[10], ён спачатку паставіў «Паўстанне» Эміля Верхарна (6.11.1918), а крыху пазней «Мексіканца» Джэка Лондана (разам з Л. Нікіціным, С. Эйзен-

9 У 1918 г. Смышляева запрашаюць на пасаду арганізатара тэатральнай секцыі Пралеткульта, а ў 1919—1922 гг. ён выконвае абавязкі кіраўніка тэатральнай секцыі Маскоўскага Пралеткульта.

10 Смышляеў як прадстаўнік сярэдняга пакалення з вялікай павагай ставіўся да Кастрычніцкай рэвалюцыі. Выхаваны ў сям'і рэвалюцыянераў, ён з маладосці падзяляў погляды бальшавікоў і браў актыўны ўдзел у распаўсюджванні ўлётак і забароненай літаратуры. У тэатральным асяроддзі ў паслярэвалюцыйныя часы яго лічылі індывідуалістам і бунтаўнікам. Гэты перыяд апісвае актрыса С. Бірман: «Мы, удзельнікі Першай студыі, скіравалі нашы погляды ўгару, да Апалона. Рэдка калі мы прыслухоўваліся да сэрцабіцця роднага краю, мала ведалі пра мары і праблемы народа. [...]. Адным з тых, хто прынамсі крыху арыентаваўся ў бягучых працэсах, быў Валянцін Смышляеў. Аднойчы ён на хвілінку зазірнуў у Студыю. Чырвоная стужка ў яго на грудзях змяніла яго радыкальным чынам. У ім, заўсёды вельмі спакойным і сціплым, адчулася нешта новае і рашучае» (С. Бирман, *Путь актрисы*, Москва 1962, с. 132). Рэжысёр Леў Гольдэнвэйзер у сваіх успамінах пісаў: «У першыя месяцы рэвалюцыі адзін толькі Смышляеў, акцёр Першай студыі, адкрыта заседчыў, што ён далучаецца да бальшавікоў, уступіў у партыю і пачаў працаваць у Пралеткульце» (Цыт. пав.: М. Полканова, *О книге*, [в:] *И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях (1901—1920)*, ред. М. Полканова, Москва 2004, с. 15).

штэйнам і Б. Арватарам, 10.03.1921). У першай пастаноўцы, абапіраючыся на досвед народных сцэн з «Братоў Карамазавых» і II акта «Гора ад розуму» ў МХАТ[11], Смышляеў стварыў манументальнае відовішча з удзелам больш чым тысячы выканаўцаў, у якім найважнейшая функцыя належала руху і спевам. У сваю чаргу, у другім спектаклі ён выкарыстаў элементы буфанады і цырку. Смышляеў эксперыментаваў і ўводзіў новыя для яго спосабы акцёрскай экспрэсіі, канструктывісцкія і футурыстычныя прынцыпы сцэнаграфіі. Набыты ў той час досвед быў выкарыстаны падчас пастаноўкі на сцэне МХАТ-2 «Утаймаванне свавольніцы» Шэкспіра (1923)[12]. Пошукі Смышляева-пастаноўшчыка, з аднаго боку, ахопліваюць акцёрскую практыку і рэжысёрскі досвед Першай студыі і абапіраюцца на сістэму Станіслаўскага, а з іншага — звязаныя з цікаўнасцю да ўмоўнага тэатра, які на пачатку 1920-х гадоў пачынае дамінаваць у Расіі.

Павал Маркаў адзначае дзве «хвалі»[13], якія вызначалі тэатральнае мастацтва таго перыяду: псіхалагічны тэатр (МХАТ і сістэма Станіслаўскага) і эстэтычны тэатр (сімвалісцкі тэатр, стылізацыя У. Меерхольда, рамантычны сімвалізм В. Камісаржэўскай, «Старинный театр» М. Яўрэінава, «сінтэтычны» тэатр, тэатр А. Таірава). Такога падзелу трымаецца таксама сучасная даследчыца Мар'яна Строева: «З таго часу [1905 г., эксперыменты Станіслаўскага і Меерхольда ў Студыі на Паварской] у рускай рэжысуры — пры ўсёй разнастайнасці індывідуальных спосабаў ігры — фарміруюцца дзве плыні, два асобныя эстэтычныя кірункі — тэатр "жывога" акцёра і ўмоўна-метафарычны тэатр. Гэтыя дзве плыні хоць і знаходзяцца ў апазіцыі адна да адной, дыскутуюць, змагаюцца, адмаўляюць, але ўсё-такі, падобныя між сабою, яны абедзве вызначаюць далейшае развіццё тэатральнага мастацтва»[14]. У 1920-х гадах савецкі тэатр, следам за Вахтангавым, спрабаваў ажыццявіць сінтэз

11 В. Смышляев, *Опыт инсценировки стихотворения Верхарна «Восстание»*, [в:] «Горн», кн. 2/3, Москва 1919, с. 82-90.

12 Гэты факт падкрэслівае П. Маркаў: «Першая студыя, карыстаючыся цыркавымі і эксцэнтрычнымі прыёмамі, у канструктыўных дэкарацыях ставіць камедыю Шэкспіра "Утаймаванне свавольніцы" і дасягае добрых вынікаў» (*О театре в 4 томах. т. 1*, Москва 1974, с. 317).

13 П. Марков, *Новейшие театральные течения*, [в:] П. Марков, *О театре в 4 томах. т. 1*, Москва 1974, с. 255–321.

14 М. Строева, *Смена режиссерских форм*, [в:] *Театральные страницы. Сборник статей*, Москва 1979, с. 88-89.

гэтых двух кірункаў. Творчы шлях Смышляева як рэжысёра звязаны менавіта з пошукамі такога сінтэзу. Абапіраючыся на сістэму Станіслаўскага і на яе вахтангаўскую інтэрпрэтацыю, набіраючыся досведу ў Пралеткульце і падпадаючы пад уплыў Міхаіла Чэхава і рэжысёрскага калектыву МХАТ-2, Смышляеў у пошуках яскравай формы злучаў абсалютна розныя элементы: псіхалагічна распрацаваныя вобразы з экстатычным масавым відовішчам, рэвалюцыйна-містычную рамантыку з гратэскам і буфанадай, камедыю дэль артэ з цыркам[15]. Разам з рэжысурай важнай сферай дзейнасці Смышляева была педагогіка. Пачаткам педагагічнай дзейнасці Смышляева трэба прызнаць лекцыю «Пра мастацтва» (15.09.1917), адкрыццё драматычнай школы, арганізаванай ім пры Саюзе моладзі III Інтэрнацыяналу (сакавік 1917), і заняткі ў студыі М. Чэхава (1918). Як падкрэслівалі сучаснікі, Смышляеў быў педагогам «з Божае ласкі», ён мог з лёту пазнаць і развіць акцёрскія здольнасці сваіх падапечных. Яго адукацыя, адкрытасць і здольнасць да працы ў калектыве прывялі да таго, што менавіта яго, а не іншых акцёраў МХАТ-2, пачалі запрашаць на працу ў студыі і тэатральныя калектывы. У 1922 г. Смышляеў пачынае працаваць спачатку ў Беларускай студыі, а пасля ў габрэйскай — «Культур-Ліга» (1924—1925), затым былі Маскоўская ўкраінская тэатральная студыя (МУТС) і Маскоўская кансерваторыя (з 1927 г. як дацэнт). Ён выступаў з лекцыямі ў Маскоўскім дзяржаўным універсітэце і Цэнтральным тэхнікуме тэатральнага мастацтва, які пазней быў пераўтвораны ў рэжысёрскі факультэт ГИТИС (1931). Як узгадвае Стэфанія Станюта, у той перыяд Смышляеў быў прыхільнікам сінтэтычнага тэатра. «Чалавек, сапраўдны творца, які хацеў — і змог! — адкрываць новае ў класічных рэчах пасля таго, як усё ўжо было адкрыта»[16], — пісала Станюта пазней. «Смышляеў быў пазбаўлены пыхі або амбіцый, ён ніколі не прэтэндаваў на тое, каб быць лідарам. Ён зараджаў іншых сваёй багатай фантазіяй і скіроўваў патэнцыял вучняў у рэчышча, якое, на яго думку, заслугоўвала ўвагі і творчага падыходу»[17], — падкрэслівалі калегі Смышляева па Пралеткульце.

15 Гл. С. Черкасский, *Валентин...*, цит. раб., с. 36.

16 А. Станюта, *Мираж (Стефания)*, «Дружба народов» 1993, № 9, с. 216, 220.

17 А. Никитин, *Московский дебют Сергея Эйзенштейна (1920—1921)*, Москва 1996, с. 156.

Галоўныя прынцыпы рэжысёрскага мастацтва і педагагічнай дзейнасці сфармуляваныя Смышляевым у публікацыі «Тэорыя апрацоўкі[18] сцэнічнага відовішча»[19] (1921). Праз год з'яўляецца дапрацаванае выданне пад крыху іншай назвай: «Тэхніка апрацоўкі сцэнічнага відовішча»[20]. Як вынікае з дзённікаў[21] рэжысёра, імпульсам да стварэння гэтай працы было расчараванне мастацкім узроўнем правінцыйных тэатраў, што Смышляеў засведчыў асабіста падчас падарожжа па краіне разам з тэатрам Пралеткульта (1919—1920). У падарожных дзённіках ён занатаваў (30.06.1920): «Вельмі патрэбны людзі! Неабходныя новыя кнігі, падказкі, рэкамендацыі...»[22]. У трыццаці двух раздзелах сваёй кнігі Смышляеў закрануў такія фундаментальныя пытанні, як спецыфіка акцёрскага мастацтва, асновы рэжысуры, выбар сцэнічнага твора і прынцыпы яго інтэрпрэтацыі, методыка працы акцёра над роляй, аналіз арганізацыйнай структуры тэатра[23]. П. Маркаў, які ацаніў наватарства Смышляева і яго заслугі ў падрабязным прадстаўленні ўсяго працэсу пастаноўкі, заўважае, што ў гэтай працы «адсутнічае тое зерне, чым жыве і іскрыцца сістэма ў руках яе стваральніка»[24]. З часам значэнне і карысць кнігі ацанілі шмат звязаных з тэатрам людзей. У юбілейным выданні «Маскоўскі Мастацкі тэатр у ілюстрацыях і дакументах: 1898—1938» (1938), падрыхтаваным яшчэ пры жыцці Станіслаўскага, праца Смышляева была названая побач з дзвюма іншымі найважнейшымі публікацыямі[25], прысвечанымі сістэме вялікага рэжысёра. Як слушна падкрэсліў С. Чаркаскі, варта памятаць, што другой такой публікацыі з дастаткова шырокім тэматычным спектрам, пачынаючы з выбару сцэнічнага твора і заканчваючы момантам прэм'еры, у тагачаснай Расіі не было: «[...] трэба прызнаць, што праца Смышляева, адрозная яснасцю выказвання і сакавітасцю мовы, з гледзішча якасці прэтэндуе на першае месца»[26].

Паводле Сяргея Чаркаскага і Андрэя Нікіціна[27], аналізуючы погляды Смышляева на тэатр, нельга абмінуць факт яго прыналеж-

18 Паняцце «апрацоўка» («обработка») Смышляеў пазычыў у нямецкага архітэктара і тэарэтыка мастацтва Готфрыда Зэмпера (1803-1879). У трактаце «Стыль у тэхнічных і тэктанічных мастацвах, або Практычная эстэтыка» («*Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*», т. 1 — 1860, т. 2 — 1863) Зэмпер адзначае: «Эстэтычная каштоўнасць кожнага мастацкага твора вызначаецца адносінамі паміж трыма функцыянальнымі элементамі: 1) твор 2) матэрыял і 3) тэхнічная апрацоўка гэтага матэрыялу. Працэс узнікнення тэатральнай формы таксама з'яўляецца менавіта тэхнічнай апрацоўкай матэрыялу» (Цыт. пав.: С. Черкасский, *Валентин...*, цит. раб., с. 46).

19 В. Смышляев, *Теория обработки сценического зрелища*, Ижевск 1921.

20 В. Смышляев, *Техника обработки сценического зрелища*, Москва 1922.

21 В. Смышляев, *Печально и нехорошо в нашем театре...*, (Дневник 1927—1931 гг.), Москва 1996.

22 *Дневники В. Смышляева*, [в:] *И вновь о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях (1901—1920)*, ред. М. Полканова, Москва 2004, с. 133.

23 На жаль, першае выданне кнігі выклікала канфлікт паміж Смышляевым і Станіслаўскім. На пачатку 1920-х гадоў яшчэ не скончаную і не апублікаваную сістэму Станіслаўскага пачынаюць выкладаць у студыях і тэатральных школах, выкарыстоўваць у тэатральнай практыцы. Яе стваральнік быў занепакоены тым, што дастаткова часта яе інтэрпрэтуюць спрошчана. Ён быў рашуча супраць датэрмінoвай публікацыі якіх-колечы звязаных з ёю матэрыялаў. Таму яго рэакцыя была дастаткова вострай: ён абвінаваціў Смышляева ў прысваенні яго ідэй, скажэнні і фальшывай інтэрпрэтацыі асобных тэзісаў і фармулёвак, якія, на яго думку, яшчэ патрабавалі праверкі: «Мая практыка і МХТ за гэты час пайшлі далёка наперад. Тое, што ён [В. Смышляеў] піша, — няслушна» (К. Станиславский, [*О книге В.С. Смышляева*], [в:] К. Станиславский, *Собрание сочинений: в 9 томах*, т. 6, Москва 1994, с. 138-139). У другім, дапоўненым выданні Смышляеў змясціў падзяку: «Дарагому настаўніку Канстанціну Сяргеевічу Станіслаўскаму ад удзячнага вучня», увёў шмат адсылак да Станіслаўскага і адзначыў, што той першы сістэматызаваў досвед рускага тэатра. Троху пазней аўтар дасылае Станіслаўскаму ліст (15.05.1922), дзе падкрэслівае вялікія заслугі свайго настаўніка ў распрацоўцы сістэмы: «Вам вядома, што прадстаўленне і развіццё маіх разважанняў пра тэатр — гэта вынік таго фундаменту, які я атрымаў ад Вас. Я Ваш вучань, які верыць у слушнасць вашых поглядаў — ці ж магу я думаць інакш?» (Цыт. пав.: М. Полканова *О книге*, [в:] *И внось о Художественном: МХАТ в воспоминаниях и записях (1901—1920)*, ред. М. Полканова, Москва 2004, с. 23). Праз пэўны час канфлікт быў вычарпаны.

24 П. Марков, *Книги В. Волькенштейна и В. Смышляева*, [в:] Марков П. О театре: в 4 томах, т. 3, Москва 1976, с. 95.

25 Разам з працай Смышляева былі названыя: «Сем момантаў працы над роляй. Пра сістэму Станіслаўскага і яе развіццё па лініі Вахтангаўскага тэатра і па лініі МХАТ-2» («Семь моментов работы над ролью. О системе Станиславского и развитии ее по линии Вахтанговского театра и МХАТ-2», 1933) Барыса Сушкевіча і «Праца акцёра» («Работа актёра»,1935) Іосіфа Рапапорта.

26 Гл. С. Черкасский, *Валентин...*, цит. раб., с. 47.

27 Андрэй Нікіцін (1935—2005) — расійскі гісторык і археолаг, сын тэатральнага мастака Леаніда Нікіціна. У 1990-х гг. стварыў новы кірунак у даследаваннях гісторыі грамадскага жыцця 1920-30-х гг. у СССР, звязаны з дзейнасцю таемных містычных (масонскіх) згуртаванняў і ордэнаў. Вынікам гэтага стала кніга «Містыкі, разэнкрэйцары і тампліеры ў савецкай Расіі» («*Мистики, розенкрейцеры и тамплиеры в советской России*», Москва 1998), прысве-

насці да масонскай ложы[28] і, у прыватнасці да Ордэна Тампліераў[29] і да створанага напрыканцы 1923 г. Ордэна Святла[30]. Тэма ўдзелу рэжысёра ў гэтых арганізацыях не з'яўляецца прадметам даследавання дадзенай працы, аднак варта ўказаць на некалькі фактаў, якія дапамогуць зразумець прынцып выбару і інтэрпрэтацыі драматургічнага матэрыялу і пастаноўку акцёрскіх задач. Акрамя таго, можна будзе лепш асвятліць канфлікт маладога калектыву з беларускай уладай пасля пачатку тэатральнай дзейнасці ў Віцебску. Без знаёмства з гэтым схаваным, але выключна важным бокам жыцця артыста карціна яго дзейнасці была б няпоўнай.

Смышляеў уступіў у Ордэн Святла[31] на пачатку 1920 года разам з Міхаілам Чэхавым і Леанідам Нікіціным з ініцыятывы Паўла Арэнскага[32]. Неўзабаве пасля падаўлення антыбальшавіцкага Кранштацкага мяцяжу (1921) ён прыняў рашэнне выйсці з ВКП(б). У тыя часы масонства ўсё актыўней распаўсюджвалася ў шырокіх колах літаратурнай, мастацкай і навуковай інтэлігенцыі. Як вынікае з праведзеных А. Нікіціным даследаванняў, на 1924/1925 прыпадае найбольшая актыўнасць Ордэна Святла, а Беларуская студыя выяўляецца, поруч з МХАТ-2, Студыяй Юрыя Завадскага і Студыяй Яўгенія Вахтангава, адной з арганізацый, дзе рабіліся спробы рэалізацыі масонскіх ідэй. У гэты час Смышляеў апрацаваў навучальны план Студыі, запрасіў на пасады выкладчыкаў адпаведных асобаў, апісаў мастацкую праграму. Напрыклад, сярод педагогаў Студыі былі яго сябры і паплечнікі з Ордэна Святла: тэатральны мастак Леанід Нікіцін (гісторыя мастацтва, сцэнаграфія), Павел Арэнскі (гісторыя драмы, паэтыка), акцёр Барыс Афонін (акцёрскае майстэрства, рэжысура), перакладчык Уладзімір Нілендар[33] (антычнае мастацтва і літаратура), харэограф Леў Лашчылін[34] (харэаграфія), Кацярына Крусер (музыка), Вера Завадская-Арэнская[35] (тэорыя музыкі), Пелагея Пушэчнікава[36] (акампанемент). На думку А. Нікіціна, удзел гэтых асобаў у навучальным працэсе і падрыхтоўцы спектакляў[37] «дазваляе разглядаць іх [спектаклі] не проста як "пастаноўку", а як свядомую спробу сцэнічнага ўвасаблення пэўных ідэй з мэтай правядзення іх уздзеяння на публіку, на гледача»[38]. Запрашэнне Леаніда Нікіціна[39] на працу ў Студыю мела велізарнае значэнне для фармавання мастацкага бачання будучыні калектыву. Ён быў мастаком першых шасці пастановак. Са Смышляевым яны пазнаёміліся яшчэ да рэвалюцыі, але супрацоўнічаць пачалі напрыканцы 1920 г., пасля вяр-

чаная дзейнасці маскоўскай мастацкай інтэлігенцыі (у т.л. групы артыстаў, звязанай з працай у Беларускай студыі) у Ордэне Святла.

28 Пра масонства ў СССР гл. L. Hass, *Wolnomularstwo rosyjskie na obczyźnie i powrót w strony rodzinne: 1918—1995*, Warszawa 1998.

29 Смышляеў быў адным са старэйшых рыцараў Ордэна, ён удзельнічаў у арганізацыі тайнай цырымоніі ўступлення ў тампліеры.

30 Эмблемай Ордэна Святла была ружа — сімвал чысціні, любові і бясконцасці, а знакам — блакітная васьміканцовая зорка, якая сімвалізавала «надзорную прастору васьмі вымярэнняў» (А. Никитин, *Тамплиеры в Москве*, «Наука и Религия» 1992, № 8, с. 28). Членамі Ордэна Святла былі многія вядомыя прадстаўнікі маскоўскай інтэлігенцыі, у т.л. рэжысёры Юрый Завадскі і Рубэн Сіманаў, акцёры Аркадзій Благанраваў і Лідзія Дзейкун (МХАТ-2), кампазітар Сяргей Кандрацьеў, літаратуразнаўца Дзмітрый Благой. За прыналежнасць да Ордэна многія былі арыштаваныя і нават асуджаныя на некалькі гадоў турэмнага зняволення (у дакументах ГПУ іх запісвалі як удзельнікаў «анархічна-містычнага руху»). Першая хваля арыштаў пад канец 1920-х не закранула Смышляева, да другой хвалі ён не дажыў, памёр годам раней, 3 кастрычніка 1936 г.

31 А. Никитин, *Тамплиеры в Москве*, «Наука и Религия» 1992, № 6/7, с. 24

32 Павел Арэнскі (1887—1941) — паэт, драматург, перакладчык, арыенталіст. Захапляўся ўсходняй містыкай, старажытнаіндыйскай філасофіяй і акультызмам. Цягам некалькіх гадоў быў навуковым супрацоўнікам у Маскоўскім інстытуце ўсходазнаўства. Аўтар двух манаграфій, прысвечаных М. Пржавальскаму і М. Міклуху-Маклаю, якія дазволілі яму ўступіць у Саюз пісьменнікаў СССР (1934). Арыштаваны ў 1937 г. за прыналежнасць да Ордэна Святла і высланы на Калыму.

33 Уладзімір Нілендар (1983—1965) — перакладчык. Пісаў навуковую працу, прысвечаную рэканструкцыі старажытнай грэчаскай трагедыі (не была апублікавана). Кансультант Меерхольда, Завадскага і Таірава па пытаннях старажытнагрэчаскага тэатра.

34 Леў Лашчылін (1888—1955) — танцор і харэограф. Пасля заканчэння маскоўскай балетнай школы (дзе ён быў вучнем Васілія Ціхамірава) працаваў у Вялікім тэатры (1906—1946), спачатку танцорам, пасля харэографам. Аўтар харэаграфіі (акт I і III) да балета «Чырвоны мак» (1927), які меў важнае значэнне для фармавання рэалістычнага кірунку савецкага балета («Чырвоны мак» не сыходзіў з афіш да 1960 г.).

35 Вера Завадская-Арэнская (1895—1930) — піяністка. Сястра вядомага рэжысёра Юрыя Завадскага, сяброўка М. Цвятаевай. Жонка П. Арэнскага (да 1924) і В. Смышляева (1928—1930).

36 Пелагея Пушэчнікава — піяністка. Сястра Вольгі Пушэчнікавай, жонкі В. Смышляева (1918—1924).

37 Для напісання музыкі да спектакляў былі запрошаныя кампазітары-ўдзельнікі Ордэна Святла: Анатолій Аляксандраў («Бакханкі») і Уладзімір Кругаў («Эрас і Псіхея»).

38 А. Никитин, *Мистики...*, цит. раб., с. 160.

39 Леанід Нікіцін (1896—1942) — мастак, сцэнограф.

тання з Мінска, дзе абодва праходзілі службу ў штабе 16 арміі. «Яны мелі аднолькавыя погляды на мастацтва і досвед, які дазваляў зрабіць рашучы крок наперад, да стварэння тэатра будучыні»[40], — пісаў сын Л. Нікіціна, Андрэй. Акрамя таго, ён падкрэсліваў, што ў бацькі «была цвёрдая рука, добрая вывучка ў малюнку, ён любіў лінію, валодаў ёю віртуозна. Але ў яшчэ большай ступені ён быў каларыстам і ў спектаклі дамагаўся адзінага колеравага рашэння»[41]. Сяброўства са Смышляевым прывяло Нікіціна да супрацоўніцтва з Пралеткультам, дзе першы быў кіраўніком тэатральнай секцыі. Нікіцін дэбютаваў спектаклем «Мексіканец», для якога падрыхтаваў сцэнаграфію і касцюмы. Пасля другога спектакля, «Зоры Пралеткульта» Васіля Ігнатава (1.05.1921), ён атрымаў запрашэнне на сталую працу. Нікіцін удзельнічаў у падрыхтоўцы трох пастановак: «Лена» Валяр'яна Плятнёва (рэж. В. Смышляеў, В. Ігнатаў, 11.10.1921), «Майстар Марцін» Э.Т.А. Гофмана (рэж. В. Смышляеў) і «Прынц Хаген» Этпана Сінклера (рэж. Мікалай Бераснёў, генеральны прагон — 19.03.1923). У выпадку з двума апошнімі спектаклямі прэм'еры не адбыліся ў выніку ўмяшальніцтва цэнзуры. Тады Нікіцін пачаў падрыхтоўку трохгадовага курса гісторыі мастацтва для слухачоў Пралеткульта (групы рэжысёраў і сцэнографаў, 1921—1924), які ён прачытаў таксама ў Маскоўскім медыка-педагагічным інстытуце (1923—1924) і ў Беларускай студыі (1924—1925).

Як сцвярджае А. Нікіцін, «Мексіканец» быў першым спектаклем, у якім Леанід Нікіцін выкарыстаў акультную сімволіку: трохкутнікі, кубы, колы, авалы, эліпсы і піраміды[42]. На перыяд 1923—1924 прыпадае асаблівая цікаўнасць аўтара да мастацтва Сярэднявечча. У прыватнасці яго цікавіла сярэднявечнае рыцарства і яго традыцыі, што знайшло свой адбітак у афармленні пастановак Беларускай студыі («Цар Максімільян»; «Апраметная» В. Шашалевіча; «Эрас і Псіхея» Е. Жулаўскага), а таксама іншых яго спектакляў, у т.л. «Арэстэя» Эсхіла (МХАТ-2, рэж. В. Смышляеў, 16.12.1926). На жаль, не адбылася прэм'ера «Залатога гаршка» Гофмана (МХАТ-2, рэж. В. Смышляеў). Цэнзура дала негатыўны водгук ужо падчас падрыхтоўкі спектакля (12.05.1925). Тэкст у апрацоўцы П. Арэнскага загінуў, а ўсе эскізы і фотаздымкі былі знішчаны.

Прысутнасць у спектаклях асобных матываў, звязаных з філасофіяй тампліераў, Леанід Нікіцін тлумачыў наступным чынам:

40 А. Нікіцін, *Крок да тэатра будучыні*, «Мастацтва Беларусі» 1986, № 11, с. 11.

41 Там жа.

42 А. Нікіцін, *Крок да тэатра будучыні*, «Мастацтва Беларусі» 1986, № 6/7, с. 24.

«Падчас вывучэння мастацтва і літаратуры Сярэднявечча маю ўвагу прыцягнуў стан сярэднявечнага рыцарства з ягоноравамі і эпасам. У той час у мяне нарадзілася ідэя зрабіць лабараторна-эксперыментальную работу з мэтай увасобіць на сцэне звязаныя з рыцарствам вобразы. Мяне цікавіла таксама рэканструкцыя знешніх формаў рытуалу ініцыяцыі і іншых урачыстых цырыманіялаў на падставе гістарычных матэрыялаў. [...] Выявілася, што гэты рытуал патрабуе пэўнага містычнага клімату і афармлення, паколькі інакш ён будзе непраўдападобны з псіхалагічнага гледзішча. Трэба было таксама стварыць адпаведную атмасферу, каб гледачам было прасцей адчуць сцэнічныя перажыванні герояў. [...] Інакш кажучы, я лічыў мэтазгодным выкарыстанне праверанай на практыцы сістэмы Станіслаўскага»[43].

Беларуская студыя была для Смышляева нечым накшталт лабараторыі, дзе ён супастаўляў свае тэарэтычныя погляды з поглядамі і ўменнямі навучэнцаў і праводзіў палеміку. Менавіта на гэтых маладых людзях ён правяраў слушнасць сваіх наватарскіх рэжысёрскіх канцэпцый. Кантакт са студэнтамі і статус педагога, несумненна, вельмі дапамагалі яму ў фармуляванні ўласных уяўленняў і канцэпцый тэатральнага мастацтва ў шырокім разуменні тэрміна.

З моманту атрымання Смышляевым пасады мастацкага кіраўніка Студыі можна назіраць усё большую апеку і адначасова ўсё большы кантроль беларускай улады над гэтай арганізацыяй. Прадстаўнікі ўлады рэгулярна наведвалі Студыю для сустрэч са студэнтамі. З'явілася нават прыказка: быць у Маскве і не зазірнуць у Студыю — гэта тое самае, што пабываць у Рыме і не бачыць Папы[44]. Ужо на наступны дзень пасля пасяджэння Мастацкай рады М. Мароз у лісце да старшыні НКА У. Ігнатоўскага выказваў задаволенасць выбарам мастацкага кіраўніка, сцвярджаючы, што ўдзел Смышляева ў жыцці Студыі незаменны. Мароз падкрэсліваў, што выкладчыкі працуюць з зацікаўленасцю і самааддачай: яны добрыя настаўнікі, прафесіяналы і, што асабліва важна, яны палю-

43 Цыт. пав.: А. Никитин, *Мистики...*, цит. раб., с. 160.

44 Як узгадвае Т. Бандарчык, Студыю наведалі многія, у т.л. старшыня ЦВК БССР А. Чарвякоў, старшыня СНК БССР Я. Адамовіч з жонкай С. Шамардзінай, старшыня НКА У. Ігнатоўскі, старшыня Народнага камісарыяту фінансаў Ст. Талунціс, пісьменнікі Я. Колас, З. Бядуля, Ц. Гартны, К. Буйло: «Узбіраліся на наш восьмы паверх, цікавіліся, як жывём, як вучымся. Мы іх частавалі чаем з чорным хлебам. Іншых прысмакаў у нас не было» (БДАМЛіМ, ф. 23, воп. 2, адз. зах. 27, с. 5).

білі беларускую мову і літаратуру, душу беларуса, зжыліся са студэнтамі і выказваюць жаданне давесці справу да канца. Адначасова ён звяртаў увагу на шматлікія праблемы. Па-першае, адзначаў, што прынятае ў 1921 г. Палажэнне паспела састарэць, яно занадта агульнае і не надае Студыі пэўнага характару і аблічча. Па-другое, няспраўна працуе Мастацкая рада. Па-трэцяе, практычныя заняткі адбываюцца згодна з планам, а тэарэтычныя і агульнаадукацыйныя (у т.л. гісторыя і тэорыя тэатра, гісторыя мастацтва, палітычныя і сацыяльныя навукі) — толькі часткова (Мароз падкрэсліваў непрымальнасць сітуацыі, калі некаторыя студэнты паказваюць выдатныя вынікі па профільных прадметах, а іх ідэалагічная падрыхтоўка ляжыць легма). Па-чацвёртае, матэрыяльная сітуацыя Студыі незадавальняючая: стыпендыі студэнтаў выплачваюцца са спазненнем і ў недастатковым памеры[45] (студэнты нерэгулярна і кепска харчуюцца, не маюць на што набыць абутак і адзенне, у выніку часта прастуджваюцца і хварэюць). Па-пятае, навучэнцы жывуць у цеснаце і не хапае аднаго, сталага памяшкання для заняткаў. У заключэнне Мароз падкрэсліваў, што ўсе цяжкасці можна пераадолець толькі дзякуючы замілаванню тэатрам, поўнай самаа-

[45] Цяжкую матэрыяльную сітуацыю ўзгадваюць Т. Бандарчык і С. Станюта: «Далі паёк — дваццаць фунтаў жытнёвай мукі, шэсць фунтаў гароху, шэсць фунтаў сала. Муку мянялі на хлеб — фунт на фунт. Хлеб быў з асцюкамі, цяжкі — можна чалавека забіць» (Т. Бандарчык, *На першай вярсце...*, «Літаратура і мастацтва» 2.12.1966, № 97, с. 2); «З Мінска спачатку дасылалі мароженую салодкую бульбу, ледзяшы з наліплым тытунём, а пасля перасталі. Мы мянялі жытнюю муку на гарачы, мяккі хлеб, а неўзабаве проста запарвалі муку кіпнем і пілі. [...] Ах, але хопіць пра гэтае недаяданне — у рэшце рэшт, мы прымалі яго і пераносілі пакорліва, таму што жылі ўсё ж галоўным» (А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 44). Першы час выкладчыкі не атрымлівалі заробкаў. К. Саннікаў памятае, як ён прывозіў С. Гіяцынтавай на санках муку і бульбу (К. Саннікаў, *Незабыўнае*, [у:] *Театр Константина Санникова. Избранные статьи и воспоминания*, Минск 2006, с. 18). А. Некрашэвіч у лісце ў ЦВК Беларусі (6.04.1923) падкрэсліваў: «На содержание Белорусской Драматической Студии в Москве отпускаются самые незначительные суммы, которых хватает только на покрытие хозяйственных расходов. Таким образом жалование преподавателям и административно-технического персоналу приходится изыскивать из других источников. [...] В результате получается недовольство преподавателей, что безусловно самым вредным образом на занятиях Студии» (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 534, с. 63). А. Чарвякоў дасылае тэлеграму (1923) камісару НКА У. Ігнатоўскаму: «Звяртаю Вашу ўвагу на цяжкую сітуацыю ў Студыі ў сувязі з адсутнасцю сродкаў. Стыпендыя не была выплачаная. Ствараюцца непатрэбныя перашкоды, які тармазяць працу» (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 31). Будучы сведкам такога стану рэчаў, дырэктар беларускай групы А. Ляжневіч свой «партмаксімум» (180 рублей) некалькі разоў перадаваў студэнтам.

хвярнасці і аддачы маладосці — рысам, якія ўласцівыя навучэнцам, і гэта знаходзіць прызнанне ў выкладчыкаў. На думку апошніх, за два-тры гады, пасля ўмацавання Студыі новымі сіламі, беларускі тэатр будзе мець цудоўны калектыў, якому пазайздросцяць іншыя народы СССР[46].

Напрыканцы 1923 г. (20.12) М. Мароз зноў накіраваў старшыні НКА У. Ігнатоўскаму ліст, у якім звяртаў яго ўвагу на два чарговыя пытанні, перадусім на недастатковую актыўнасць у выкананні сваіх абавязкаў дырэктара Студыі Алеся Ляжневіча. Як сцвярджаў М. Мароз, Студыя знаходзіцца ў нейкай нерухомасці, чакае пэўнага зруху. Па меркаванні Мароза, змены гэтыя павінны адбыцца як мага хутчэй, бо сярод студыйцаў пачынае панаваць штучная незадаволенасць, яны страчваюць веру ў сябе і свае здольнасці — «Кіраўнік Студыі патрэбны ўжо заўтра». На яго думку, такім чалавекам мог бы быць мастацкі кіраўнік БДТ-1 Еўсцігней Міровіч. У сваю чаргу, другое закранутае Марозам пытанне датычыла ўвядзення дадатковай пасады — «ідэолага-беларуса» («Ён патрэбны для таго, каб дапамагчы рыхтаваць артыстаў, якія шчыра любяць Беларусь і яе культуру»[47]). Штодня назіраючы за працай Студыі з моманту яе ўзнікнення, М. Мароз добра арыентаваўся ва ўсіх праблемах. З прычыны таго, што некаторы час асобныя заняткі адбываліся ў будынку яго ўстановы, ён меў магчымасць сустракацца са студэнтамі і абмяркоўваць іх датычныя адукацыі і штодзённага жыцця праблемы. Дырэктар разумеў, што зімовы семестр 1923/1924 навучальнага года быў вельмі цяжкі для Студыі, кіраўніцтва якой вымушана было арганізоўваць дзейнасць адразу трох курсаў. На першы погляд, намеры Мароза добрыя: дырэктар па арганізацыйных пытаннях павінен быў узяць на сябе вырашэнне ўсіх адпаведных пытанняў, а пытанні творчыя пакінуць мастацкаму кіраўніку. Але, назіраючы за недастатковай актыўнасцю Ляжневіча і яго падпарадкаваннем дасведчанаму, энергічнаму і харызматычнаму Смышляеву, Мароз пабойваўся, што паступова ініцыятыва пяройдзе ў рукі апошняга і разам з гэтым аслабне магчымасць кантролю і ўплыву на функцыянаванне Студыі. Акрамя таго, ён бачыў усё большую і глыбейшую ідэнтыфікацыю навучэнцаў з рускай культурай і паслабленне цікаўнасці да падзей у Беларусі. Напрыклад, 8 лютага 1924 года, калі сітуацыя ў Студыі склалася вельмі цяжкая, з ініцыятывы Мароза была зробленая спроба адлічыць

[46] НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 92–93.

[47] НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 534, с. 235.

чатырох найбольш здольных студэнтаў: Я. Чайкоўскага, А. Ільінскага, В. Рагавенку і М. Міцкевіча. У дакуменце падкрэслена, што яны парушаюць дысцыпліну, сваім негрунтоўным падыходам да працы падаюць кепскі прыклад іншым, ідэалагічна непрыстасаваныя да савецкай рэчаіснасці (пра Міцкевіча было пазначана, што ён — папоўскі сын, а вядома, што грамадзяне з гэтай сацыяльнай групы вельмі неахвотна прымаюць савецкі лад жыцця)[48]. Але праз пяць дзён (12.02.1923), дзякуючы ўмяшальніцтву БДТ-1, гэтае распараджэнне было адклікана.

На пачатку 1924 года (20.01—6.02) Студыю наведаў інспектар НКА Алесь Некрашэвіч. У сваёй справаздачы ён адзначыў, што запрошаныя ў Студыю выкладчыкі з'яўляюцца «выдатнымі тэорэтыкамі мастацтва», а заняткі маюць «вельмі цікавы характар і бязумоўна захопліваюць студыйцаў». Але, следам за М. Марозам, ён звярнуў увагу на некалькі праблемных пытанняў: адсутнасць усталяванага раскладу («у некаторыя дні назначаецца па 1 лекцыі, а ў другія — па 8»), адсутнасць сталага памяшкання для заняткаў і недастатковая самастойная праца студэнтаў («Студыйцы жывуць толькі тым, што выносяць з лекцыяў. А ўвесь свой вольны час у большасці пасьвячаюць дзікім гульням, нічога ня дзеланьню ці зусім парочным забавам»[49]).

Напрыканцы 1923/1924 навучальнага года М. Мароз склікаў камісію, мэтай якой было ўсебаковае даследаванне сітуацыі ў Студыі. Навучанне ў «беларускім духу» і патрыятычнае выхаванне, скіраванасць на «беларускасць» — вось два найважнейшыя пункты, адзначаныя ў справаздачы камісіі (15.04.1924). У дакуменце таксама пазначалася, што ўсе заняткі адбываюцца выключна па-руску, а курс беларускай мовы праводзіцца з частатой 1 раз (2 г.) на тыдзень. Мала часу таксама адведзена прадмету «Палітграмата» (толькі 2 г. на тыдзень). Камісія сцвердзіла, што гэты прадмет павінен быць для студэнтаў найважнейшы. У яе высновах падкрэслівалася: а) да наступнага года неабходна ўзмацніць склад Студыі грамадзянамі рабочага і сялянскага паходжання (на дадзены момант з 32 грамадзянаў: 4 маюць рабочае паходжанне, 7 — сялянскае і 21 — іншае); б) у вучэбным плане трэба павялічыць колькасць гадзін, прысвечаных прадметам

48 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 534, с. 50.

49 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 17.

з цыклу «Беларусазнаўства» (у праграму трэба ўключыць гісторыю, геаграфію і літаратуру Беларусі)[50].

Гэты дакумент быў падставай пры ацэнцы дзейнасці Студыі Цэнтральным камітэтам ТПБМ (28.06.1924). У тым ліку ён звяртаў увагу на тое, што навучэнцы не ствараюць «супольнасці», а Ляжневіч збірае вакол сябе толькі найлепш адукаваных і інтэлігентных. «Трэба правесці адбор сярод навучэнцаў, паколькі ў Студыю трапілі асобы, чужыя ідэалагічна. Мала ўвагі надаецца агульнаадукацыйным прадметам і дысцыплінам палітычнага характару»[51]. У пастанове (30.06.1924) было вырашана: «1) прызнаць працу Ляжневіча нездавальняючай; 2) правесці чыстку Студыі, узяўшы за аснову сацыяльнае становішча і акадэмічную паспяховасць; 3) у мастацкім плане неабходна даць Студыі поўную свабоду, паклаўшы ў аснову нацыянальныя і культурныя асаблівасці»[52].

Варта памятаць, што на момант адкрыцця Студыі ў Маскве НКА БССР не меў яснай, дакладна вызначанай канцэпцыі па гэтым пытанні і адпаведнай праграмы падрыхтоўкі кадраў для прафесійнага беларускага тэатра. Камісарыят быў не ў стане прадбачыць цяжкасці, з якімі давядзецца сутыкнуцца ў працэсе арганізацыі такой важнай справы. З аднаго боку, моцны акцэнт рабіўся на прысутнасць элементаў беларускай культуры і традыцый у ходзе навучання, а з іншага — размовы вяліся таксама і пра адаптацыю дасягненняў рускай культуры. Напрыклад, у праграме студыі 1918 г. галоўны акцэнт быў зроблены на беларускасць, таму дамінавалі такія прадметы, як «Беларуская музыка, песня і харавыя спевы», «Беларускія народныя танцы і рух», «Беларускія дыялекты і вымаўленне». Толькі два прадметы датычылі тэатральнага мастацтва наўпрост: «Сцэнічная практыка і імправізацыя» і «Тэорыя тэатральнага мастацтва з увагай да задач беларускага тэатра»[53]. ТПБМ у адным з пратаколаў (28.06.1924) адзначыў, што ў сваёй дзейнасці і пры выбары рэпертуару Студыя павінна абапірацца перш за ўсё на «нацыянальную і культурную спецыфіку Беларусі»[54]. А М. Мароз у адным з лістоў да старшыні НКА У. Ігнатоўскага (2.06.1923) прапаноўваў адправіць Смышляева ў камандзіроўку ў Беларусь, каб

50 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 534, с. 250-254.

51 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 534, с. 236.

52 Там жа, с. 264.

53 НАРБ, ф. 804, воп. 1, адз. зах. 23, с. 49 (адзначана, што з 1025 гадзін у год на гэтыя два прадметы было адведзена толькі 250).

54 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 534, с. 263.

Леапольд Родзевіч (1895—1938)
беларускі драматург, тэатральны і нацыянальны дзеяч. Рэдагаваў беларускія газеты ў Вільні: «Беларускі звон», «Наша будучыня» (1922—1923), з 1921 дзеяч Беларускай рэвалюцыйнай арганізацыі (БРА). Адзін з ініцыятараў уступлення ў 1923 БРА ў КПЗБ. Арыштоўваўся ў 1923. У 1924 сакратар Гродзенскага падпольнага акружкама КПЗБ. З-за пераследу ўладаў увосень 1925 перабраўся ў Мінск. У 1925-34 рэдактар газеты «Чырвоны сцяг» і часопіса «Бальшавік», працаваў у Камісіі па вывучэнні Заходняй Беларусі пры АН БССР. Арыштаваны ДПУ БССР 18.7.1933 па справе т.зв. «Беларускага нацыянальнага цэнтра». Адпраўлены ў Саратаў, дзе працаваў у лясніцтве. Паўторна арыштаваны ў 1938. Дакладная дата гібелі невядомая.

той меў магчымасць пазнаёміцца з беларускай вёскай і тамтэйшым жыццём, а набыты досвед выкарыстаў для ўкладання рэпертуару і інтэрпрэтацыі матэрыялу[55].

Змітрок Бядуля, адлюстроўваючы погляд пэўнай часткі беларускай інтэлігенцыі, у артыкуле «Кузьня беларускага мастацтва» прапанаваў правесці беларусізацыю ў Беларускай студыі ў прыспешаным тэмпе і ў буйных маштабах. Ён прадставіў 10 пунктаў, якія неабходна рэалізаваць для дасягнення гэтай мэты: «1) павінна быць пашырана да максымуму беларуская мова і літаратура, гісторыя Беларусі, гісторыя беларускага Адраджэньня, гісторыя рэвалюцыі на Беларусі; 2) вывучэньне беларускай этнаграфіі, азнаямленьне з жывым бытам сучаснай беларускай вёскі; 3) гісторыя беларускага тэатра; 4) пры студыі павінен быць поўны збор беларускіх народных мэлёдый і музыкальных кампазіцый; 5) сабраць усе беларускія народныя танцы, каб мець аснову дзеля стварэньня беларускага балету; 6) стварэньне беларускага аркестра, які выконваў бы беларускую музыку (належыць мець поўны камплект беларускіх народных музыкальных інструмэнтаў); 7) збор самабытнай музыкі вясковых музыкаў; 8) вывучаньне беларускага стылю ў вопратках, тканінах і хатняй абстаноўцы (падрыхтоўка да друку спэцыяльнага альбому беларускіх вопратак розных мясцовасьцей); 9) збор кніг беларускай літаратуры для бібліятэкі; 10) арганізацыя экскурсій у беларускія вёскі, каб мець жывую сувязь з бытам селяніна». Пры ўкладанні рэпертуару, на думку пісьменніка, Студыя павінна ў першую чаргу браць пад увагу беларускую драматургію: «Да рэпэртуару трэба падыходзіць зь вялікім падборам. Нам спачатку не цікава бачыць на беларускай сцэне Шэкспіра, Сэрвантэса, Шылера, Мальера і інш. Іх мы можам паглядзець пакуль што на любой мове. Дайце нам спачатку зь беларускіх падмосткаў толькі беларускае. А ўжо пасьля, калі беларускі тэатар нажыве сабе імя сваёй уласнай творчасьцю, толькі тады можна будзе даць і сусьветных клясыкаў».

55 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 92.

Бядуля прапаноўваў спачатку складаць драматургічныя цыклы з пабытовых сцэнак з выкарыстаннем беларускіх народных казак, інтэрмедый ці абрадаў і сучаснай тэатральнай эстэтыкі, музыкі, песень і элементаў балета. Толькі пазней можна будзе прыступіць да пастаноўкі твораў беларускіх пісьменнікаў, у т.л. Янкі Купалы, Уладзіслава Галубка, Францішка Аляхновіча, Міхася Чарота, Леапольда Родзевіча. «Кіраўнікі нашай студыі павінны памятаць, што яны могуць стварыць эпоху ў беларускім мастацтве. Мы ўпэўнены, што так яно і будзе. Мы ўпэўнены, што яны будуць працаваць у гэтым кірунку, не пакладаючы рук»[56], — аптымістычна заканчваў свае разважанні Змітрок Бядуля.

У сваю чаргу, у шэрагу іншых дакументаў акцэнт зроблены на сувязь беларускай і рускай культур. Напрыклад, у 1921 г. абгрунтоўваючы адкрыццё Студыі ў Маскве, НКА падкрэсліваў факт, што гэтая ўстанова мае задачу «засвоіць, а пасля выкарыстаць досвед і даробак рускай тэатральнай школы»[57]. Гэты прынцып пазней быў паўтораны ў Палажэнні[58] 1924 г. Варта памятаць, што выкладчыкі Студыі не ведалі беларускай гісторыі, культуры і літаратуры, а заняткі адбываліся на рускай мове. Датычныя беларускай мовы і літаратуры прадметы займалі вельмі нязначнае месца ў навучальнай праграме. Ахвярамі такой палітыкі выявіліся студыйцы. Невыпадкова Мікалай Міцкевіч у адным з артыкулаў намагаўся ўказаць на першынства творчага складніка перад ідэалагічным: «Хто можа зараз сказаць: “Беларускі тэатр мусіць быць *вось які*”?! Хто без памылкі пакажа нам сапраўдны шлях беларускага тэатру?! Давесьці да гэтага могуць толькі ўсебаковыя шуканьні. Самабытнасьць беларускага тэатру — адно з найважнейшых заданьняў яго існаваньня і каштоўнасьці. Але ўсе гэтыя адказы, зьдзейсьненьні і шуканьні

56 З. Бядуля, *Кузьня беларускага мастацтва*, «Савецкая Беларусь» 9.09.1923, № 206, с. 3.

57 Положение о студии Белорусского Государственного Академического театра, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 132.

58 Положение о студии Белорусского Государственного Академического театра, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 245.

могуць быць толькі тады, як будзе кадр адпаведных, высокакультурных сваіх беларускіх працаўнікоў тэатральнага мастацтва. Пакуль што іх няма, а верыцца, што яны будуць. [...] Мы хочам быць мастакамі. Мы хочам знайсьці шляхі беларускага тэатру і выявіць іх. Мы хочам быць сучаснымі. І як маладыя, мы можам спадзявацца зрабіць гэта, і дзеля гэтага клапоцімся. Нам, маладым, трэба дазволіць пашукаць розных новых пуцявін, бо на кожнай можна знайсьці кавалак мастацкае праўды свайго часу»[59].

Разумеючы важнасць ускладзеных на яго абавязкаў і ведаючы пра наяўныя праблемы, Валянцін Смышляеў з велізарным энтузіязмам узяўся за працу: зацвердзіў (1.12.1923) спіс выкладчыкаў[60]; склаў план (як на 1923/1924 навучальны год, так і на наступныя гады[61]); прыняў рашэнне (16.12.1923) аб падзеле прадметаў на чатыры групы і стварэнні чатырох прадметных камісій[62] з адным выкладчыкам на чале кожнай. На пасяджэнні Праўлення студыі (12.11.1923)[63] абмяркоўвалася пытанне паляпшэння ўмоваў жыцця студэнтаў, і неўзабаве гэтага ўдалося дасягнуць — былі атрыманыя жылыя пакоі каля кінатэатра «Арс», дзе праходзілі заняткі студыйцаў. Акрамя гэтага, Смышляеў звяртаўся ў НКА БССР з просьбай аб павелічэнні колькасці выкладчыкаў, на што атрымаў пазітыўны адказ. Акадэмічны цэнтр у заяве на адрас ЦВК БССР прасіў зацвердзіць 45 ставак. Менавіта дзякуючы намаганням Смышляева было зацверджана (27.03.1924) новае Палажэнне[64], якое дазволіла Студыі атрымаць статус вышэйшай навучальнай установы (Беларуская дзяржаўная тэатральная акадэмія), а тэрмінам канца навучання была прызначаная вясна 1926 г. Гэты дакумент таксама вызначаў абавязкі дырэктара і прынцыпы функцыянавання Дырэкцыі, Мастацкай рады і прадметных камісій. Трэба адзначыць, што Палажэнне закранала пытанне ўдзелу навучэнцаў у Мастацкай радзе — 50% адносна ўсіх выкладчыкаў. Студыя складалася з трох груп: малодшай, сярэдняй і старэйшай. Кіраўніком старэйшай групы стаў Валянцін Смышляеў, сярэдняй — Барыс Афонін, а малодшай — акцёр Першай студыі МХАТ Віктар Громаў.

Акрамя гэтага, у 1924/1925 навучальным годзе з ініцыятывы Смышляева была створаная рэжысёрская група, у якую ўвай-

59 М. Міцкевіч, *Беларуская...*, цыт. выш., с. 106.

60 Спіс выкладчыкаў выглядаў наступным чынам (1.12.1923): 1) Валянцін Смышляеў (пастаноўка п'ес, гісторыя тэатральных напрамкаў), 2) Аляксандр Гэйрат (імправізацыя), 3) Барыс Афонін (падрыхтоўка адрыўкаў п'ес, сістэма Станіслаўскага), 4) Віктар Громаў (сістэма Станіслаўскага), 5) Міхаіл Чупроў (тэхніка мовы), 6) Вольга Лабанава (пастаноўка голасу і навука дыхання), 7) Павел Арэнскі (гісторыя драматургіі, паэтыка), 8) Аркадзій Патоцкі (грым), 9) Соф'я Вярзільская (пластыка), 10) К. Саннікаў (сакольская гімнастыка), 11) Ніна Егіна (рытміка), 12) Чудаў (гістарычны матэрыялізм і палітычная эканоміка), 13) Грыгорый Парэчын (палітычны строй і сацыяльныя задачы СССР), 14) Пелагея Пушэчнікава (фартэпіяна), 15) Ірма Яўзен (індывідуальныя спевы), 16) Мікалай Равенскі (харавыя спевы), 17) Грыгорый Шнеерсон (акампанемент), 18) пр. Батаў (руская літаратура), 19) Часлаў Родзевіч (беларуская мова), 20) Лідзія Ленская (французская мова), 21) Людміла Аляксеева (рух) (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 181).

61 На пасяджэнні кіраўніцтва Студыі 3 кастрычніка 1923 г. была зацверджана наступная праграма студыі: I курс. 1. Агульная навуковая частка. 2. Спэцыяльныя прадметы. а) Слова. (Пастаноўка дыханьня і голасу. Тэхніка мовы. Сцэнічная мова. Нацыянальная беларуская і габрэйская культура і мова. б) Фізкультура і рух. (Анатомія. Асновы фізыялогіі і гігіены. Гімнастыка. в) Музыка. (Музычная грамата. Васпрыяцьце музыкі. Вокальны кляс. Ігра на фортэпьяне. Ігра на скрыпцы (для жадаючых). г) Першыя элемэнты сцэнічнага дзеяньня (народныя гульні, абрады, жарты і г.д.). Сцэнічная імправізацыя (імправізацыя сцэнічнага дзеяньня, на зададзеную тэму, імправізацыя сцэнара, імправізацыя вобраза і г.д.). II курс. I. Агульная навуковая частка. 2. Спэцыяльныя прадметы. 3. Сінтэтычная частка. Акторскі факультэт. 1. Італьянскі тэатар. 2. Апалітычнае чытаньне драматургічнага твора. 3. Сцэнічная праца ў элемэнтах драмы і імправізацыі. Рэжысэрскі факультэт. 1. Рэжысэрскае мастацтва і яго месца ў шэрагу іншых мастацтваў. 2. Тэорыя драмы і спэктакля (прынцыпы сцэнічнасьці і пабудовы спэктакля). 3. Рэжысэрская задума (кампазіцыя). 4. Пабудова сцэнара і рэжысэрская апрацоўка тэксту, пабудова мізансцэн, музыка да спэктакля, арганізацыя спэктакля. 5. Найпрасьцейшая рэжысэрская кампазіцыя. 6. Знаёмства з фізыкай і мэханікай. III курс. 1. Агульная навуковая частка. 2. Спэцыяльныя прадметы. а) Слова і рух. Гісторыя драматургічнай літаратуры. Акрабацыка і фехтаваньне ў сваіх гістарычных формах. Танец. б) Музыка. Фортэпьяна. в) Сынтэтычны блёк. 1) Грэчаскі тэатр. 2) Кітайскі тэатр. 3) Сцэнічная практыка. 4) Метад і сыстэма працы з акторам. 5) Асноўныя тыпы драматургічных твораў. 6) Гісторыя тэатральнага будынка і сцэны (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1060, с. 1).

62 Камісія I (кіраўнік — Валянцін Смышляеў): 1. Сістэма Станіслаўскага. 2. Сцэнічныя практыкаванні. 3. Пастаноўка тэксту. 4. Імправізацыя. 5. Рытміка. 6. Слуханне музыкі. Камісія II (кіраўнік — Павел Арэнскі): 1. Гісторыя драмы. 2. Гісторыя літаратуры і мовы. 3. Тэатральныя кірункі. 4) Паэтыка. 5) Беларуская мова. 6. Французская мова. Камісія III (кіраўнік — Міхаіл Чупроў): 1. Пастаноўка голасу і дыхання. 2. Тэхніка мовы. 3. Гарманічная гімнастыка. 4. Сольныя спевы. 5. Акрабатыка. 6. Грым. 7. Сакольская гімнастыка. 8. Харавыя спевы. Камісія IV (кіраўнік — Міхась Лойка): 1. Палітычныя і сацыяльныя навукі. 2. Канстытуцыя СССР (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 534, с. 65).

63 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 184.

64 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 537, с. 245.

шлі найбольш здольныя студэнты: спачатку Канстанцін Саннікаў, Цімафей Сяргейчык, Мікалай Міцкевіч, а крыху пазней Аляксандр Ільінскі, Таццяна Бандарчык, Васіль Рагавенка, Язэп Чайкоўскі, Сцяпан Стэльмах і Любоў Мазалеўская. Гэта адпавядала плану НКА, які хацеў выкарыстаць Студыю для падрыхтоўкі будучых спевакоў, сцэнографаў і драматургаў. Гэта пацвярджае Мікалай Міцкевіч на старонках «Маладняка»: «Мы хочам, каб з нашага калектыву выдзеліліся свае рэжысэры, свае мастакі, літаратары, кампазытары... Думаецца, што гэта можа зьдзейсніцца, але працы трэба яшчэ пакласьці болей, чым паложана»[65]. У 1924 годзе, калі з'явілася такая ініцыятыва, «Савецкая Беларусь» пісала: «Гэтым годам хацелася, каб падліць у студыю больш моладзі з голасам і музыкальным слыхам. На жаль, было так, што маючыя добрыя галасы былі зусім слабыя агульна-сцэнічнымі даннымі і здольнасьцю»[66]. У выніку гэтыя спадзяванні нічым не скончыліся.

Новы навучальны план у значнай ступені пашыраў распрацоўкі, прапанаваныя Смышляевым падчас выкладання ў тэатральных майстэрнях маскоўскага Пралеткульта[67]. І, напрыклад, план заняткаў на 1923/1924 навучальны год выглядаў наступным чынам:

– I курс / малодшы: 1) сыстэма Станіслаўскага (12 гадзін на тыдзень), 2) пастаноўка дыханьня і голасу (6 г.), 3) дэклямацыя і дыкцыя (6 г.), 4) гімнастыка сакольская (4 г.), 5) гімнастыка гармонічная (4 г.), 6) сьпевы (2 г.), 7) гісторыя тэатру (4 г.), 8) прадметы нац. беларускай культуры (6 г.), 9) палітграмата (3 г.), 10) фр. мова (1 г.).

– II курс / сярэдні: 1) сцэнічная праца па сыстэме Станіслаўскага і адрыўкі п'ес (12 г.), 2) гімнастыка сакольская (6 г.), 3) гімнастыка гармонічная (4 г.), 4) гісторыя тэатру (4 г.), 5) пастаноўка дыханьня і голасу (6 г.), 6) дэклямацыя і дыкцыя (4 г.), 7) прадметы нац. беларускай культуры (8 г.), 8) палітграмата, 9) сьпевы, 10) фортэпьяна, франц. мова і рысаваньне.

– III курс / старшы: 1) пастаноўка п'ес (14 г.), 2) імправізацыі (6 г.), 3) дэклямацыя і дыкцыя (4 г.), 4) пастаноўка дыханьня і голасу (4 г.), 5) акрабаціка (2 г.), 6) рытміка (2 г.), 7) тэмп і рытм мовы (2 г.), 8) вагспрыяцьце музыкі (1 г.), 9) тэорыя культуры і тэатру (1 г.), 10) грамадзянскія і паліт.-эканам. навукі[68].

Дзякуючы такой праграме студэнты атрымлівалі грунтоўныя веды па гісторыі рускага і заходнееўрапейскага тэатра, спазнавалі таямніцы акцёрскай тэхнікі (у першую чаргу — сістэму Станіслаўскага) і рэжысуры, асновы музыкі і спеваў. Адначасова праходзілі заняткі, да якіх студэнты рыхтавалі эцюды з п'ес. Асаблівы акцэнт быў зроблены на фізічным развіцці: навучэнцы павінны былі дасканала валодаць целам і ўмець іграць масавыя сцэны. Невыпадкова важнае месца ў праграме займалі «сакольская гімнастыка», «гарманічная гімнастыка», методыка Мікалая Форэгера і Эміля Жак-Дальроза. Значная частка праграмы была апрацаваная і выкарыстана Смышляевым у яго ранейшай практыцы[69]. «Калі акцёр, добра падрыхтаваны фізічна, дзякуючы адмыслова распрацаваным, накіраваным на паказ канкрэтных сітуацый рухам, дадасць да гэтага словы, яны напэўна трапяць ва ўрадлівую зямлю. Паколькі акцёру лягчэй пазбыцца непатрэбных жэстаў, чым знайсці новыя сродкі вербальнага выражэння»[70], — пісаў Смышляеў у 1928 г. Гэтыя словы апісваюць досвед акцёраў МХАТ-2, якія ў 1920-х гадах распрацавалі ўласны падыход да ролі: «ад руху да пачуццяў і словаў».

Заняткі па музыцы пад кіраўніцтвам выпускніка Пецярбургскай кансерваторыі Грыгорыя Шнеерсона[71] часта заканчваліся невялікім канцэртам, падчас якога выкладчык, выбітны піяніст, выконваў

65 М. Міцкевіч, *Беларуская...*, цыт. выш., с. 106.

66 *Хроніка беларускай культуры. Напаўненьне беларускай дзяржаўнай студыі*, «Савецкая Беларусь» 30.09.1924, № 226, с. 4.

67 Пасля сыходу Смышляева з тэатральных майстэрняў маскоўскага Пралеткульта С. Эйзенштэйн, які замяніў яго, скарэктаваў праграму пад уплывам Меерхольда, увёўшы такія прадметы, як «акрабатыка», «эксцэнтрычны стыль», «мюзік-хол і вар'етэ» (Гл. В. Забродин, *Эйзенштэйн: попытка театра*, Москва 2005, с. 117–118).

68 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1016, с. 3.

69 В. Смышляев, *Постановка работ в театральных студиях*, «Пролетарская Культура» 1920, № 17—19, с. 61-68.

70 Грыгорый Шнеерсон (1901—1982) — музыколаг. Працаваў у якасці сакратара Саюза кампазітараў СССР (1936—1942), рэдактара «Савецкай музыкі» (1948—1961). Аўтар шматлікіх прац, у т.л. «Сучасная амерыканская музыка» (Масква 1945), «Сучасная англійская музыка» (Масква 1945), «Французская музыка XX стагоддзя» (Масква 1964), «Партрэты амерыканскіх кампазітараў» (Масква 1977).

71 Ірма Яузен (1897—1975) — спявачка, выканаўца народных песень. Нарадзілася ў Мінску, пасля заканчэння гімназіі паступіла ў Пецярбургскую кансерваторыю (1915). У 1917 г. з прычыны рэвалюцыйных падзей вярнулася ў Мінск. У грамадзянскую вайну спявала ў камерных залах як салістка. У той час сабрала каля ста беларускіх народных песень і атрымала прапанову аб працы ў беларускай Студыі. Яўзен прыняла яе, а праз два гады побыту ў Маскве стала салісткай Маскоўскай філармоніі (да 1967 г.). У 1930 г. супрацоўнічала з этнаграфічнай секцыяй Акадэміі навук СССР, беручы ўдзел у шматлікіх экспедыцыях у Сярэднюю Азію і Казахстан з мэтай запісу песень.

творы Бетховена, Ліста, Шапэна або Чайкоўскага. У сваю чаргу, запрошаная з Мінска Ірма Яўзен[72] раскрывала студэнтам сакрэты народных спеваў. Цімафей Сяргейчык запомніў заняткі з Віктарам Громавым, які выкладаў сістэму Станіслаўскага: «Кожны яго ўрок быў для мяне вялікім адкрыццём. Захапляючыся практыкаваннямі па сістэме, мы пераносілі нашы эцюды на вуліцу, правяраючы праўду іх выканання і сілу ўздзеяння на людзях»[73].Стэфанія Станюта ўзгадвала, што некаторыя выкладчыкі мелі сваіх «любімчыкаў». Напрыклад, педагог па руху Людміла Аляксеева звярнула ўвагу акурат на яе, Аляксандра Ільінскага і Канстанціна Саннікава. Яна запрашала ўсіх траіх да сябе дамоў, а таксама ў сваю прыватную студыю на індывідуальныя заняткі. Некалькі разоў яна звярталася да іх з просьбай выступіць перад акцёрамі МХАТ-2 у якасці «жывых скульптур» падчас заняткаў па гісторыі тэатра ў старажытнай Грэцыі. Яны павінны былі дэманстраваць кампазіцыі з антычных вазаў. Заняткі па сцэнічным руху даволі часта праходзілі пад музычны акампанемент. «Гэта было для мяне… сапраўды шчасце, — і я безупынку круцілася пад гукі музыкі Карэла Чэрні, дванаццатых эцюдаў Шапэна і Скрабіна, “Мефіста-вальса” Ферэнца Ліста»[74], — узгадвае гэтыя заняткі Стэфанія Станюта. Незвычайныя пластычныя здольнасці таленавітай студэнткі адразу заўважыў Смышляеў, які ў кожным спектаклі адводзіў ёй значныя танцавальныя партыі. Леў Лашчылін, харэограф Вялікага тэатра, які супрацоўнічаў са Студыяй, час ад часу захоплена казаў: «Вось каго трэба ў балет!»[75] А педагог па грыме Аркадзь Патоцкі любіў паўтарацьь: «Адкуль у яе такая пастава?!»[76]

Народная артыстка РСФСР (1957). Аўтарка зборніка «Рэвалюцыйныя песні народаў» (1931) і эсэ «Чалавек ідзе за песняй» (1968).

72 Ц. Сяргейчык, *Нататкі…*, цыт. выш., с. 99.

73 Там жа, с. 99.

74 А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 38. (Актрыса падкрэслівае: «Усё сваё жыццё, яшчэ і да гэтай пары, я выразна чую тую музыку, пад якую часцей за усё ішлі нашы заняткі па горача любімым мною пластыцы, рытміцы, акрабатыцы»).

75 Там жа, с. 43.

76 Там жа. Станюта ўзгадвае, што А. Патоцкі нагадваў ёй врубелеўскага Пана, ён меў схільнасць да вядзення інтэлектуальных размоваў, але не мог таксама адмовіцца ад кілішка. Любіў усё перавярнуць у жарт. Ён уяўляў сябе прыхільнікам Станюты: называў яе Стэлай, прысвячаў ёй вершы і вельмі паспяхова прыдумляў грымы для такіх яе персанажаў, як Венера («Цар Максімільян»), Тытанія («Сон у летнюю ноч»), Псіхея («Эрас і Псіхея»).

Ролю Смышляева ў працэсе акцёрскай адукацыі высока ацаніла Стэфанія Станюта: «Ён прагнуў злучыць характарнасць, завостраную форму з глыбінёю зместу, пры гэтым шмат у чым з даверам ставячыся да выразнасці пластыкі, якая жыве так інтэнсіўна, напружана, як і ўнутраны свет чалавека. […] Ён імкнуўся абудзіць, разварушыць нашу фантазію, здольнасці да імправізацыі, успрыняцце музыкі»[77]. Смышляеў імкнуўся да таго, каб навучэнцы Студыі стварылі эмацыйна зладжаны калектыў «адной групы крыві». На адным з заняткаў ён сказаў: «Кожны з вас каштоўны ў гэтым калектыве, па-за ім вы яшчэ будзеце нешта з сябе ўяўляць. Жывучы і карыстаючыся набытым год-два, а потым страціце ўсё»[78]. Смышляеў любіў паўтараць, што акцёр павінен быць прыкладам для іншых ва ўсіх адносінах, сціплым у жыцці: каб ані паводзінамі, ані адзеннем не кідацца ў вочы[79].

Педагог Смышляеў карыстаўся велізарным прызнаннем і аўтарытэтам сярод слухачоў. Для многіх з іх ён быў узорам і прыкладам. Цікавыя ўспаміны пра яго захаваў Цімафей Сяргейчык. Пасля генеральнага прагону спектакля «Эрас і Псіхея» паміж ім і рэжысёрам здарылася размова, якая закранула вельмі важнае пытанне: стасункі «педагог-вучань». Тады акцёр прызнаўся, што любіць Смышляева, але баіцца яго і шмат у чым не разумее. Яму здавалася, што рэжысёр занадта патрабавальны да яго, перадражнівае яго на занятках і не заўважанае ў калідорах. Смышляеў адказаў: «Вы памыляецеся. Я ўвесь час уважліва сачыў за вамі. Памятаю ўсе эцюды, якія вы паказвалі на праглядах. За поспехі ў вучобе вас раней тэрміну прызначылі на ролі. Зразумейце мяне. Я баяўся, каб вы не зазналіся, бо зазнайства губіць людзей. Вось чаму я трымаў вас у чорным целе. Гэта мой метад выхавання. […] У каго ёсць здольнасці — той не страціць веру ў сябе. Чым цяжэй даецца поспех, тым больш яго цэняць»[80].

На занятках ён казаў: «Душа чалавека заўжды хіліцца да сапраўднага Мастака. А той заўсёды пакутуе над пытаннем: “Якое маё мастацтва мае значэнне?” Мастак павінен сваім творам дарыць свабоду ўспрымання. Адсюль ніколі не павінна быць агіт. мастацтва, таму што яно не вызваляе, а занявольвае. Мастацтва, якое

77 А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 42.

78 Т. Бандарчык, *Канспекты лекцый В. Смышляева (1924–1925)*, БДАМЛіМ, ф. 23, воп. 1, адз. зах. 25, с. 2.

79 Т. Бандарчык, *На першай вярсце…*, «Літаратура і мастацтва» 29.11.1966, № 96, с. 3.

80 Ц. Сяргейчык, *Нататкі…*, цыт. выш., с. 117–118.

выкарыстоўваецца ў мэтах прапаганды, ніколі не будзе жывым, яно асуджанае на смерць, гэта мастацтва ўпадніцкае»[81]. На думку Нікіціна, у канспектах лекцый Смышляева, зробленых Таццянай Бандарчык, можна расчытаць «настойлівую думку пра апалітычнасць мастацтва і "чыстае служэнне" акцёра (праз свой талент і набытае майстэрства) усяму чалавецтву. Такая службовая функцыя акцёра лейтматывам праходзіць праз усю міфалогію яго абавязкаў і мае ўплыў на стварэнне Ордэна Святла»[82].

Валянцін Смышляеў прапанаваў пяць пастановак на 2 гады: «Цар Максімільян», «Апраметная» Васіля Шашалевіча, «Сон у летнюю ноч» Шэкспіра, «Бакханкі» («Вакханкі») Эўрыпіда і «Эрас і Псіхея» Ежы Жулаўскага[83]. Ствараючы гэты план, ён кіраваўся ўласным густам і, акрамя таго, укладаў рэпертуар фармату сталічнага тэатра, задача якога — зацікавіць інтэлігентных і чулых да мастацтва людзей. Варта памятаць, што тады яшчэ не было прынятае рашэнне аб размеркаванні маладога калектыву ў Віцебск.

Першая з прэм'ер, «Цар Максімільян» у апрацоўцы Аляксея Рэмізава і Мікалая Міцкевіча (рэж. Валянцін Смышляеў, маст. Леанід Нікіцін, камп. Аляксандр Аленін, 24.05.1924), адбылася напрыканцы сезона 1923/1924 на сцэне кінатэатра «Арс» (Арбат, 51). Пастаноўку паўтарылі 29 траўня, а пазней сем разоў паказалі мінскай публіцы (першы паказ адбыўся 10 чэрвеня). Пасля перапынку спектакль дзевяць разоў паказалі ў Маскве (24.11 — у памяшканні Другога дзяржаўнага цырка; 8.12 — у Калоннай зале Дома Саветаў; у снежні 1924 — два разы на сцэне Эксперыментальнага тэатра; у красавіку 1925 — пяць разоў у Тэатры «Акварыум»[84]). Пасля пераезду трупы ў Беларусь спектакль гралі цягам трох сезонаў да 1929 года, а шчыт Рыцара-волата некаторы час размяшчаўся на эмблеме БДТ-2. Паводле Стэфаніі Станюты, «Цар Максімільян» «быў калектыўным і любімым дзецішчам, якому кожны з яго ўдзельнікаў аддаваў часцінку свайго сэрца»[85]. На рэпетыцыях Смышляеў увёў паняцце

81 Т. Бандарчык, *Канспекты лекцый В. Смышляева* (1924—1925), БДАМЛіМ, ф. 23, воп. 1, адз. зах. 4, с. 14.

82 А. Никитин, *Мистики…*, op.cit., с. 160.

83 *Хроника Белорусской государственной студии*, «Новый зритель», 22.04.1925, № 16, с. 18.

84 *Театр и кино*, «Вечерняя Москва», 15.04.1925, № 86, с. 3.

85 Цыт. пав.: Д. Стэльмах, *Так пачынаўся тэатр*, «Тэатральны Мінск» 1982, № 6, с. 41.

«вандроўных камедыянтаў», а студэнты марылі: «Вось скончым вучобу і паедзем са сваім тэатрам па краіне [Беларусі], будзем прыпыняцца ў гарадах, у вёсках, проста ў полі»[86].

Вядомая з XVII ст. п'еса досыць хутка здабыла папулярнасць і часта гралася на ўсходнеславянскіх землях. Да яе далучалі фрагменты і нават цэлыя эпізоды з рэпертуару народнага тэатра (напрыклад, «Аніка-ваяка і Смерць», «Лодка»), народныя песні, расповеды пра гістарычныя падзеі, салдацкія жарты і многія іншыя сцэнічныя задумы. Увесь гэты багаты і разнастайны матэрыял быў упісаны ў тэкст п'есы і арганічна засвоены. З гэтай прычыны галоўная лінія — канфлікт паганіна Максімільяна з хрысціянінам Адольфам — адышла на другі план і паўплывала на змену жанру. Перавага гумарыстычных і музычных элементаў у многіх варыянтах п'есы прывяла да таго, што даследчык Пётр Багатыроў назваў «Цара Максімільяна» камічнай операй[87]. На сённяшні дзень існуе каля трыццаці варыянтаў гэтага тэксту, большасць якіх датуецца другой паловай XIX ст.

На беларускіх землях «Цар Максімільян» быў папулярны ў другой палове XIX і на пачатку XX ст. (да 1937 г.), асабліва ў Мінскай і Магілёўскай губерні. Найстарэйшы спектакль, на думку Язэпа Дылы[88], меў месца каля 1850 г. у Слуцку. У 1860-х занатаваныя таксама спектаклі ў Віцебску і ў вёсцы Ластавіца (Віленская губерня, 1867)[89]. Найчасцей п'есу ставілі ў Слуцкім і Рэчыцкім рэгіёнах.

Галоўны герой — цар Максімільян, які пасля смерці жонкі, царыцы Траяны, вырашае ажаніцца з Венерай. Ён спрабуе запужаць падданых і давесці свае правы на шлюб, нягледзячы на тое, што ён прывядзе да змены веры і ўвядзення новага культу: «*Стану на камень — камень трашчыць / гляну на ваду — вада кіпіць / тупану аб зямлю — зямля трасецца, / ад погляду майго на моры карабель ускалыхнецца*»[90] (с. 3), — звяртаецца ён да народа, дэманструючы сваю сілу. Абяцае: «*Непавінных буду на волю пушчаць, / вінаватых буду ў вастрогах трымаць*» (с. 5). Сына Адольфа, які не прымае гэтага шлюбу, бацька праз пэўны час прыгаворвае да смерці. У акружэнні Мак-

86 А. Нікіцін, *Крок да тэатра будучыні*, «Мастацтва Беларусі» 1986, № 11, с. 11.

87 П. Богатырев, *Народный театр*, [в:] *Русское народное творчество*, ред. П. Богатырев, В. Гусев, Москва 1966, с. 101.

88 *Царь Максімільян (запіс Язэпа Дылы)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 5, адз. зах. 1, с. 1-8.

89 *Вестник Западной России*, г. V, кн. 5, т. 1, с. 296-297.

90 Тут і далей «*Цар Максімільян*», БДАМЛіМ, ф. 23, воп. 1, адз. зах. 1.

сімільяна нараджаецца незадавальненне і выспявае бунт. Спачатку яму не хоча падпарадкоўвацца Рыцар-волат, і ў выніку гэты герой пакідае краіну. Забіць Максімільяна спрабуе ўлан Цмок, але спроба няўдалая. Сітуацыю хоча выкарыстаць ваяка Аніка, але і ён гіне. Пасля замах на Максімільяна робіць цар Мамай, аднак і ён бязрадны — Доктару ўдаецца вярнуць цару жыццё. Урэшце поспеху дасягае Рыцар: праз гады вандровак ён вяртаецца і забівае Максімільяна, у якога ўжо няма ніякай падтрымкі.

Беларускую версію твора для Студыі падрыхтаваў адзін са студэнтаў, Мікалай Міцкевіч, які меў літаратурныя здольнасці. За аснову ён узяў аднайменны тэкст Аляксандра Рэмізава 1919 г. у апрацоўцы Уладзіміра Бакрылава (усяго ёсць 19 версій, тры з якіх беларускія). Міцкевіч зменшыў колькасць персанажаў і прыбраў паўторы. Каб наблізіць тэкст да беларускай публікі, ён напоўніў яго пазнавальнымі рэаліямі: напрыклад, назвамі гарадоў (Мінск, Магілёў, Слуцк, Орша), раёнаў Мінска (Ніжні горад, Камароўка, Старажоўка) і рэк (Бярэзіна, Дняпро, Нёман). Але, што найбольш істотна, ён дапісаў каля дзесяці кароткіх інтэрмедый, а рускія народныя песні замяніў папулярнымі і лёгка пазнавальнымі беларускімі, сабранымі студыйцамі падчас летніх вакацый на Палессі і ў Мінскай вобласці (выбар песень — Т. Бандарчык, В. Вашкевіч і П. Малчанаў). Большасць з твораў выконвалася ў арыгінальным гучанні, а некалькі з іх атрымалі новыя аранжыроўкі Аляксандра Аленіна[91], у т.л. «А ў бары, у бары», «Ой, стаіць бяроза», «Ой, ляцелі гусі», «Шумныя бярозы», «Антон маладзенькі», «Вясёлая бяседачка», «Што за месяц», «Да ўжо сонца за бор зайшло» і «Калыханка». У п’есе Міцкевіч выкарыстаў таксама беларускія танцы, сярод якіх верабей і бульба. Акрамя гэтага, Аленін дадаў маршы, танец Смерці, распрацаваў партыі для скрыпкі, габоя, фартэпіяна і літаўраў. Спектакль суправаджаўся жывой музыкай. Пяціасабовы аркестр граў на традыцыйных беларускіх інструментах (ліра, гуслі, пішчалкі, дуда, бубен і скрыпка), а таксама на флейце і гітары.

Лейтматывам спектакля быў канфлікт паміж Максімільянам (Канстанцін Саннікаў) і Адольфам (Мікалай Міцкевіч), які ў інтэрпрэтацыі студыйцаў меў рысы не толькі канфлікту пакаленняў, але таксама светапоглядаў і рэлігій. Сын не хоча адмовіцца ад праваслаўя і прыняць іншую, чужую веру. Бацька, аднак, спрабуе прымусіць яго. Спачатку ён выганяе сына з царства, пасля загадвае вярнуцца і саджае ў турму на хлеб з вадою, пасля замыкае прыкутым да сцяны ў склепе, аддае на катаванні. Нягледзячы на гэта, Адольф застаецца пры сваім рашэнні, дэманструючы стойкасць і сілу волі. Для яго пагадзіцца на шлюб бацькі з Венерай значыць не толькі змяніць веру, але і адмовіцца ад гісторыі, традыцый і культуры. Таксама Адольф выступае як абаронца праўды. Гэтае паняцце ў спектаклі згадваецца тройчы. Спачатку падчас першай сустрэчы бацькі з сынам, калі Адольф прызнаецца: «*А веру я не ў багоў / А ў адвечную праўду вякоў*» (с. 11). Пасля, па вяртанні з падарожжа, ён гаворыць бацьку жартам, што марыць аб тым, каб «*пекную багіню пасадзіць на сівую кабылу, / і трэба хлапчукоў прыгнаць, / каменьнямі яе закідаць, / каб яна праўды не зьневажала, / ды сына ў бацькі не адымала*» (с. 19). А распавядаючы пра сваю вандроўку, падкрэслівае яшчэ раз: «*А веру я не ў багоў, / а ў адвечную праўду вякоў*» (с. 19). Абарона пэўных замацаваных правіл і адначасова спроба знайсці вечную праўду — вось што кіравала Адольфам.

Акрамя канфлікту пакаленняў, светапоглядаў і рэлігій, у «Цары Максімільяне» вельмі важнае месца займаў канфлікт грамадскі. Пастаноўка Смышляева выразна артыкулюе, што Максімільян знаходзіцца ў апазіцыі не толькі да сына, але таксама да свайго бліжэйшага атачэння і ўсяго народа. Літаратуразнаўца Міхаіл Піятуховіч у праграмцы да спектакля пісаў: «Доўга церпяць прыгнечаныя гушчы самаўладзтва Цара Максімільяна і нават шчыра прымаюць яго. Але ён, як той павук, аплятае ўсіх сваім павучыньнем і цісьне сваім дэспотызмам, каб толькі задаволіць свае ўласныя інтарэсы і жаданьні. Праходзіць час, гады, стагодзьдзі, адзін гістарычны кругабег зьмяняе другі, а прыгнечаныя ўсё церпяць, усё шукаюць “векавечнай праўды балючай“»[92]. У сувязі з гэтым можна сказаць, што Адольф, а следам за ім Цмок-улан, Аніка-ваяка і Рыцар-волат змагаюцца супраць рабства, за справядлівасць і лепшае будучае. Варта падкрэсліць, што вобраз бунтаўніка, які адважыўся пачаць змаганне супраць кансерватыўнага і закасцянелага свету, выяўляецца ключавым для творчасці Смышляева таго перыяду.

Вобраз Максімільяна як цара-крывасмока быў прадстаўлены з дапамогай адпаведнай канструкцыі аўтарства Леаніда Нікіціна. Яна нагадвала павука з доўгімі нагамі: галава — гэта трон, корпус — сярэдняя частка сцэны, а раскіданыя ў розныя бакі лапкі —

91 Аляксандр Аленін (1865—1944) — рускі кампазітар. Дзякуючы сяброўству са згуртаваннем «Магучая кучка» сам выявіў цікаўнасць да народнай музыкі, пачаў збіраць і запісваць яе. У сваіх вакальных цыклах злучаў арыгінальныя творы з апрацаванымі народнымі песнямі.

92 М. Піятуховіч, «*Цар Максімільян*», [у:] *Праграма*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 21, адз. зах. 1, с. 14.

гэта подыумы, сходы і парэнчы. У цэнтры сярэдняга подыума знаходзіўся люк, з якога выскокваў д'ябал. Збоку, унізе, размяшчаўся невялікі аркестр. Дзеянне адбывалася на ўсіх трох узроўнях. Такая функцыянальная канструкцыя дазволіла Смышляеву распрацаваць багатую і разнастайную кампазіцыю асобных сцэн. Максімільян увесь час сядзеў на троне, а народ раўнамерна размяшчаўся па ўсёй канструкцыі і мог свабодна рухацца: або ў адным чытэльным сцэнічным руху, або забаўляючыся і танцуючы, або стомлена пагружаючыся ў сон. Калі хтосьці наважваўся выйсці з натоўпу, яго адразу ж ставілі на месца, і ён зноў губляў сваю індывідуальнасць. Гэта павінна было падкрэсліць стыхійнасць і натуральнасць народа, які прагне волі і незалежнасці, падкрэсліць яго творчыя здольнасці і фантазію і адначасова пасіўнасць і страх перад увасобленымі сілай і агрэсіяй. Прапанаваная Нікіціным сцэнаграфія была шэдэўрам функцыянальнасці: дэкарацыі лёгка складваліся, разбіраліся і транспартаваліся. Акрамя гэтага, яна давала акцёрам максімум прасторы.

Строгія геаметрычныя дэкарацыі можна было манціраваць як на адкрытай пляцоўцы, так і ў тэатральнай зале. Але ў другім выпадку, на думку даследчыцы Таццяны Катовіч, глядач апынаўся ў цэнтры дзеяння. З любой кропкі залы можна было бачыць кожны фрагмент сцэнаграфіі і кожную мізансцэну, не было мяжы паміж сцэнай і залай, змянялася перспектыва. У выніку глядач меў магчымасць «далучыцца» да актораў і стаць патэнцыйным удзельнікам агульнага, прапанаванага акцёрамі спектакля-рытуала[93].

Пастаноўка, зробленая ў стылістыцы народнага тэатра, доўжылася дзве з паловай гадзіны і складалася з 23 эпізодаў, падзеленых на дзве часткі: 16 у першай і 7 у другой. Усе 27 акцёраў (чацвёра з іх — Мікалай Міцкевіч, Васіль Рагавенка, Язэп Чайкоўскі і Іван Катовіч — выконвалі па дзве ролі, а гледачы ўспрымалі такі прыём як натуральную традыцыю народнага тэатра) павінны былі ўвесь час знаходзіцца на сцэне і існаваць у дзеянні. На рэпетыцыях Смышляеў выкарыстаў эцюдную методыку, якая спрасціла асваенне такога аб'ёму тэксту. У выніку атрымалася сінтэтычнае відовішча, поўнае гумару, жартаў, трукаў, насмешак, музыкі, песень, танцаў і балетных нумароў. Як заўважыў І. Івін, сцэнаператварылася ў «калейдаскоп гукаў, колераў і рухаў»[94].

93 Гл. Т. Котович, *Сценография. Витебск*, Витебск 2011, с. 40.

94 И. Ивин, *«Царь Максимильян»*, «Полесская правда» 15.11.1928, № 263, с. 4.

Выключна важную ролю меў візуальны бок спектакля. Леанід Нікіцін прапанаваў сакавітыя рознастылёвыя касцюмы, што адпавядала канцэпцыі народнага відовішча. Цар Максімільян, апрануты ў багата аздобленыя шаты да пят і цюрбан, нагадваў асірыйскага правіцеля. Рыцар-волат быў у срэбнай кашулі, меў шчыт з залатой зоркай і шалом з ружовым пяром. Акрамя гэтага, касцюм персанажа ўключаў залатыя эпалеты і блакітны плашч з чорнай падкладкай. У руках Рыцар-волат трымаў вялізны меч. Цар Мамай, апрануты на ўсходні манер, у пералівісты касцюм, увесь час размахваў крывой, месяцападобнай сабляй. Ганец-фельдмаршал (Яніна Лабаноўская), са стужкай праз плячо і зоркай на грудзях, меў вялікія рукавіцы і казачныя боты. Касцюмы Арлекіна і Грабакопа былі пашытыя з каляровых ромбаў: у першага ў чорным і белым колерах, у другога — у чорным і жоўтым. Слугі былі апранутыя ў стракатыя кашулі ў чорныя, зялёныя і ліловыя паскі, яркія паласатыя нагавіцы і чорныя камізэлькі.

Каралева Венера (Стэфанія Станюта) і Смерць (Таццяна Бандарчык) былі супрацьпастаўлены адна адной: першая была шчаслівая, экспрэсіўная ў сваіх пачуццях да Максімільяна, час ад часу Каралева спявала песні, а Смерць, схаваўшыся за маскай, смяялася і ўвесь час кружыла ў танцы. Набліжаючыся да іншых персанажаў, спрабуючы пацалаваць, яна наганяла на іх жах. Венера была апранутая ў белую балетную пачку з шырокім залатым поясам, у чырвоны станік, шорты насычанага чырвонага колеру і залацістыя пантофлі на высокіх абцасах. На галаве ў яе быў агніста-руды парык і залатая карона[95]. Смерць, у сваю чаргу, была ў срэбнай балетнай пачцы, а панчохі, шорты, пальчаткі і маска былі чорнага колеру. Многія крытыкі (П. Маркаў, Х. Херсонскі, Д. Чужой, У. Блюм, С. Грыгор'еў[96]) звярталі ўвагу на тое, што такі «мадэрнізаваны» вобраз Смерці — і яе касцюм, і спосаб існавання на сцэне — адыходзіць ад традыцыі і можа быць незразумелы для гледачоў.

Удзел у спектаклі «Цар Максімільян» стаў для маладых акцёраў важным досведам. Увасабляючы вызначаныя тыпажы (на-

95 Паводле ўспамінаў актрысы, спачатку Смышляеў хацеў прадставіць Венеру як звычайную, простую дзяўчыну, але аднойчы ўбачыўшы яе ў руху, падчас танца, змяніў задуму (Архіў НАТ імя Я. Купалы).

96 Х. Херсонский, *Театр и искусство. «Царь Максимильян»*, «Известия» 5.06.1924, № 127, с. 7; Д. Чужой, *«Царь Максимильян»*, «Жизнь искусства» 2.12.1924, № 49, с. 7; Садко [У. Блюм], *«Царь Максимильян»*, «Вечерняя Москва» 26.10.1924, № 271, с. 3; С. Гр-ев [С. Григорьев], *«Царь Максимильян» (Белорусская Государственная Студия)*, «Рабочий Зритель» 7–14.01.1925, № 1, с. 2.

прыклад, цара, яго сына, доктара, ката, каваля, грабакопа, рыцара), яны павінны былі адначасова дэманстраваць іранічнае, амаль гратэскнае стаўленне да вобраза. Менавіта стварэнне сімбіятычнага вобраза-маскі было галоўнай і найважнейшай задачай падчас працы над спектаклем. Выразна гаворыць пра гэта выканаўца ролі Каваля Цімафей Сяргейчык: «У маёй маленькай ролі я навучыўся на працягу дзвюх з палавінай гадзін без слоў жыць і дзейнічаць у вобразе безупынна, не выбіваючыся з яго; удзельнічаць ва ўсіх падзеях, не выключаючы свайго кола ўвагі і ацэньваючы іх. Навучыўся знаходзіць свае розныя адносіны да кожнай дзеячай асобы, слухаць партнёраў. Менавіта ў гэтай бязмоўнай ролі я на практыцы пачаў асвойваць асновы акцёрскага майстэрства. Яна мяне паставіла на ногі. [...] У гэтай ролі я навучыўся рухацца ў розных рытмах і тэмпах, адчуваць партнёраў, разумець і ацэньваць тое, што яны гавораць і робяць»[97]. На думку Станюты, студыйцы былі ў захапленні ад рэпетыцый: «Недзе наперадзе нам бачыліся не проста спектаклі, а зусім іншае, чым цяпер, жыццё — вандроўных акцёраў»[98]. Невыпадкова спектакль быў прадуманы такім чынам, каб пазней яго можна было паказваць у розных умовах: у не прыстасаваных для гэтага месцах, у т.л. на гарадской плошчы падчас кірмашу або на лузе за вёскай[99].

Прысутныя на сцэне слугі (найчасцей яны стаялі на прыступках) выконвалі некалькі функцый. Перш за ўсё яны рэпрэзентавалі просты народ, які вядзе дыялог са сваім уладаром, выконвае яго загады, але здараецца, што ўспрымае яго жартам[100], а ў пэўны момант нават спрабуе ўвайсці з ім у канфлікт. Акрамя гэтага, слугі выконвалі функцыю хору. Яны каментавалі падзеі па-за сцэнай, выказвалі ўнутраныя пачуцці, перажыванні і ваганні герояў (напрыклад, Адольфа). У праграмцы да спектакля М. Піятуховіч падкрэсліваў, што такі спосаб прадстаўлення слуг звязваў

97 Ц. Сяргейчык, *Нататкі...*, цыт. выш., с. 102.

98 Цыт. пав.: А. Нікіцін, *Крок да тэатра будучыні*, «Мастацтва Беларусі» 1986, № 11, с. 11.

99 Гл. Т. Бандарчык, *На першай вярсце...*, «Літаратура і мастацтва» 2.12.1966, № 97, с. 3. А. Гэйрат прапанаваў заснаваць тэатр «Зялёны фургон», які будзе ездзіць па горадзе і паказваць кароткія спектаклі ў розных месцах: у дварах, парках або на плошчах.

100 Вось адзін з прыкладаў: «*Максімільян барадаты / вёў казу каля хаты. / А Венера падганяла, / на кілішак зарабляла*» (с. 10).

спектакль з антычнай трагедыяй[101]. Напрыклад, падчас двубояў частка з іх акружала Максімільяна з усіх бакоў, падтрымліваючы яго і адначасова разлічваючы на абарону з яго боку, а другая частка адыходзіла як найдалей ад трона, лезла на парэнчы, даючы зразумець, што не хоча мець з царом нічога агульнага. Задачай слуг была таксама імітацыя разнастайных гукаў (напрыклад, машыны, самалёта, цягніка, кайданкоў) і шумоў (напрыклад, ветру, мора). Калі цар выганяў Адольфа з дома, служкі некаторы час ішлі за ім, спяваючы: «*Я в пустыню удаляюсь*» (с. 11). Падчас расповеду Польскага прадстаўніка (Васіль Рагавенка) пра пошукі Адольфа рознымі транспартнымі сродкамі хор імітаваў іх гукі, у дадатак паказваючы ўсё рукамі, як звычайна гэта робяць дзеці.

«Цар Максімільян» быў створаны на ўзор народнай гульні і забавы. Таму, на думку акцёраў, трэба было зрабіць усё, каб уцягнуць у гэтую забаву гледача, заразіць яго ёю, даць яму захлынуцца атмасферай на сцэне. Першая такая спроба мела месца ўжо на пачатку спектакля, калі з абодвух бакоў сцэны пад гукі марша з'яўляліся героі і ажывалі дэкарацыі. Акцёры спявалі жартоўную песеньку «Асовае карыта поўна вады наліта», якая падымала настрой публікі, стварала атмасферу карнавалу. Гэтая ж песня гучала напрыканцы спектакля, калі Скараход (Яніна Лабаноўская) развітваўся з гледачамі і запрашаў на наступныя паказы. Дынамічны, поўны тэмпераменту, дакладна выбудаваны твор са спевамі, музыкай і танцамі моцна ўздзейнічаў на гледачоў, не пакідаючы іх раўнадушнымі. Спектакль змяшчаў мноства дасціпных сцэнак. Ужо само з'яўленне на сцэне Максімільяна выклікала ўсмешку: ён выходзіў, пацягваўся і гучна пазяхаў. Убачыўшы Венеру (Стэфанія Станюта), ён адразу ж падбягаў да яе, хапаў за рукі і цягнуў у бок трона. У сцэне вяселля цара і Венеры падпітыя Поп (Павел Малчанаў) і Дзіякан (Іван Катовіч) ледзь трымаюцца на нагах. Не ў стане знайсці царкоўную кнігу шлюбаў, яны выкарыстоўваюць кнігу запісу смярцей. Падчас каранацыі маладой пары Дзіякан з сур'ёзным выразам твару ўсхваляе піва і гарэлку[102], а Поп, з рудымі, троху парадзелымі валасамі і чырвонымі шчокамі, турузе яму, уздрыгвае, цмокае і замест кадзіла размахвае мячыкам у сетцы. Другая дасціпная пара — Доктар (Мікалай Міцкевіч) і Фельчар

101 М. Піятуховіч, «*Цар Максімільян*», [у:] Праграма, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 21, адз. зах. 1, с. 14.

102 «*Слава табе піву моцнаму, / слава табе мёду ёмкаму, / слава табе гарэлка шматцярпеўшая*» (с. 14).

(Любоў Мазалеўская), абое ў белых фартухах у плямкі, падобныя да воспінак. Адзін з персанажаў мае каляровую валізку, іншы — вялікі стэтаскоп і клізму. Яны спрабуюць сілком вылечыць кожнага на сваім шляху: на галаўны боль яны прапануюць «*агаліць галаву да гала, / чэрап зняць, мазгоў пазбыць, / а туды паўкварты гарэлкі ўліць*» (с. 33), чалавеку з зубным болем яны намагаюцца адкрыць рот, каб вырваць зуб і замяніць яго баранім, а на праблемы з нагамі прапісваюць танцы да ўпаду.

Публіка смяялася ўжо ад самога выгляду Грабакопа (А. Ільінскі), яго вялікага жывата і маленькіх, худзенькіх ног, панфтофляў з доўгімі, загнутымі ўгару насамі і маленькім шуфлікам у руках. Шуфлік быў зроблены такім чынам, што час ад часу ён адкрываўся, выдаваў дзіўны гук і стукаўся аб руку. Грабакоп любіў імправізацыі: часам дадаваў да тэксту ўласныя словы, падпаўзаў да Максімільяна на карачках, хадзіў на руках. У размове з Ганцом ён прыкідаўся дурнем, просячы дапамагчы пазнаць цара і пытаючыся, як належыць звяртацца да яго. Перад тым як апусціць у магілу целы Адольфа і Ката (Язэп Чайкоўскі), Грабакоп спрабуе прымусіць целы выканаць гімнастычныя практыкаванні, а пасля правярае змесціва іх кішэняў. Калі з'яўляецца Доктар, Грабакоп адразу ж вымушае яго правяраць зубы, ногі і рэбры. Выканаўца ролі, цудоўна натрэніраваны, выконваў шмат акрабатычных нумароў. Здаралася, што і ён імправізаваў, дадаючы да тэксту ролі свае словы. Як узгадвае Алена Лагоўская, аднойчы Грабакоп знік пасля адной са сцэнак і ўсе ўжо думалі, што ён збег з тэатра. Скараход нават паведаміў пра гэта Максімільяну. Але ўжо праз момант Грабакоп адгукнуўся з глядзельнай залы: «Я тут!» і адтуль працягваў сваю ролю[103].

У спектаклі было таксама некалькі драматычных сцэн, якія датычыліся стасункаў паміж Максімільянам і Адольфам. Адольф, апрануты ў авечую шкуру і парык з доўгімі, кучаравымі валасамі, павінен быў нагадваць гледачам Яна Хрысціцеля. З'яўляючыся перад бацькам, ён кожны раз уздымаў угару рукі і дастаткова пафасна, расцягваючы словы, прамаўляў: «Не веру я, не бажуся я / айцоўскім кумірыцкім богам, / ды залатым статуем». (Варта дадаць, што роля Адольфа патрабавала характэрнай узнёслай і ўрачыстай дэкламацыі тэксту.) Тры яго перадсмяротныя песні, поўныя смутку і горычы (у першай ён развітваецца з прыродай — лесам і звярамі, у другой — з сябрамі, у трэцяй — з усім светам) гледачы слухалі, сцяўшы дыханне. Як падкрэслівае даследчыца беларускага народнага тэатра Дзіяна Стэльмах, датычна «Цара Максімільяна» «драматычнае ў спектаклі было неаддзеленым ад камічнага, перапляталася з ім у адных і тых жа эпізодах і арганічна спалучалася ў агульным рэчышчы паказу. [...] Іранічны падтэкст здымаў драматызм з падзей і пераводзіў усё відовішча ў план вясёлай гульні-прадстаўлення»[104]. Пры падрыхтоўцы «Цара Максімільяна» Смышляеў у першую чаргу імкнуўся да таго, каб навучэнцы выкарысталі на практыцы здабытыя падчас тэарэтычных заняткаў веды, праяўлялі актыўнасць на рэпетыцыях, не баяліся імправізацыі, прапаноўвалі свае рашэнні для сцэн, адным словам — супольна стваралі спектакль. Акрамя гэтага, ён патрабаваў, каб кожны сам пашыў свой касцюм. Вось як узгадвае гэты перыяд Цімафей Сяргейчык: «З якім захапленнем мы, студыйцы, працавалі над гэтым спектаклем! Самі майстравалі ўсю бутафорыю, дапамагалі шыць адзенне, развучвалі песні і танцы, успаміналі і запісвалі тэксты батлеек, якія бачылі ў вёсках, і перадавалі Мікалаю Міцкевічу, а ён іх афармляў»[105].

Абавязкам Леаніда Нікіціна было праверыць, ці адпавядае колер набытай тканіны эскізам, ці не змяняе касцюм тона пры змене асвятлення, ці не выпадае з агульнай колеравай гамы эпізода.

Пастаноўку прыхільна прынялі як маскоўскія (П. Маркаў, М. Волкаў, У. Блюм і Х. Херсонскі[106]), так і беларускія крытыкі (Я. Дыла, Ц. Гартны, М. Грамыка, З. Жылуновіч, М. Каспяровіч, А. Вазнясенскі[107]). Яе называлі маніфестам, які павінен пракласці

103 Д. Стэльмах, *Так пачыналася...*, цыт. выш., с. 40.

104 Там жа, с. 41.

105 Ц. Сяргейчык, *Нататкі...*, цыт. выш., с. 101—102.

106 П. М. [П. Марков], *«Царь Максимилиан» (Белорусская студия)*, «Правда» 28.11.1924, № 271, с. 8; Садко [В. Блюм], *«Царь Максимилиан»*, «Вечерняя Москва» 26.11.1924, № 271, с. 3; Н. Волков, *«Царь Максимилиан»*, «Новый зритель» 16.12.1924, № 49, с. 6-7; Х. Херсонский, *Театр и искусство. «Царь Максимилиан»*, «Известия» 5.06.1924, № 127, с. 7; Д. Чужой, *«Царь Максимилиан»*, «Жизнь искусства» 2.12.1924, № 49, с. 7; С. Гр-ев [С. Григорьев], *«Царь Максимилиан» (Белорусская Государственная Студия)*, «Рабочий зритель» 7-14.01.1925, № 1, с. 2; Д. Ляховец, *«Царь Максимилиан» (В Белорусской державной студии)*, «Новости Дня» 1.12.1924, № 17, с. 4; БАС, *Письмо из Белоруссии*, «Жизнь искусства» 12.08.1924, № 33, с. 19.

107 Н. Бываеўскі [Я. Дыла], *Першы крок («Цар Максімільян» у зачыненым спэктаклі «Беларускай студыі»)*, «Савецкая Беларусь» 12.06.1924, № 133, с. 3; Ц. Гартны, *«Цар Максімільян» на Менскай концы*, «Савецкая Беларусь» 18.06.1924, с. 4; М. Грамыка, *Тэатр заўтрашняга дня («Цар Максімільян»)*, «Савецкая Беларусь» 25.06.1924, с. 3; З. Жылуновіч, *На горныя вяршыны («Цар*

кірунак дзейнасці Студыі. Спектакль успрынялі як поўнае стыхіі, тэмпераменту і сілы народнае відовішча, дзе Смышляеў умела злучыў народныя мелодыі, песні і танцы з элементамі сучаснага тэатра. Спектакль параўноўвалі з камедыяй дэль артэ. Падкрэслівалі, што пастаноўка злучае разам элементы трагізму, камізму і лірызму, а «зласлівы смех» у асобных фрагментах даходзіў да ўзроўню сатыры.

«У бляску пражэктараў на сцэну выходзяць поўныя энергіі маладыя акцёры ў цудоўна зробленых касцюмах. А калі яны пачынаюць з запалам спяваць і танчыць, узнікае ўражанне, што яны здольныя скарыць сэрцы шматтысячнай аўдыторыі», — пісаў Уладзімір Блюм. Навучэнцы Студыі паказалі сябе з як найлепшага боку, яны вельмі пластычныя, музычныя, з пачуццём рытму. У. Лілін назваў гэты спектакль наўпрост «творам мастацтва»[108], таму што рэжысёр, мастак і акцёры ў спектаклі былі ідэальным цэлым. На думку А. Вазнясенскага, выкарыстаная ў спектаклі музыка надавала ўсім рэплікам акцёраў рытм, падкрэслівала найважнейшыя, ключавыя моманты дзеяння і злучала ў адно цэлае такія элементы, як слова, рух, святло і гук. Дасканаласць рухаў і маніфестацыя неабмежаваных магчымасцей цела сталі магчымыя дзякуючы асвоенай акцёрамі біямеханіцы Меерхольда, а таксама выдатнай гімнастычнай і акрабатычнай падрыхтоўцы[109]. Украінскія пісьменнікі пасля прагляду «Цара Максімільяна» не хавалі захаплення: «Мы не сумняваліся, што беларускі савецкі тэатр меў пэўныя дасягненьні, але такой вышыні мастацкага разьвіцця мы спаткаць не спадзяваліся. Гэта паказвае нам той значны культурны ўзровень, на якім знаходзіцца зараз беларускі тэатар, а таксама багацьце беларускае народнае творчасьці»[110].

Былі прапановы паказваць спектакль у цырку, што надало б яму «манументальнасці». Акцёра Аляксандра Ільінскага нават параўноўвалі з Ігарам Ільінскім. У эстэтыцы спектакля заўважалі моцныя ўплывы творчасці Вахтангава, «Прынцэсы Турандот», Аляксандра Таірава, Валерыя Бебутава[111] і Касьяна Галейзоўскага[112]. Сцэнаграфію, у сваю чаргу, параўноўвалі з работамі Мікалая Сапунова і Канстанціна Сомава, у т.л. з накідамі заслоны «Свабоднага Тэатра» (1913) і эскізамі для «Балаганчыка» Аляксандра Блока. Не абышлося без іншых заўваг: спектакль трэба яшчэ больш асучасніць. Крытыкі разважалі, ці пазнае беларускі селянін у героях прадстаўнікоў народа і ці прыме ён іх у такой «умоўна-маляўнічай форме».

Прадстаўлены ў спектаклі канфлікт даваў шырокія магчымасці для інтэрпрэтацыі. Адны заўважалі ў ім змаганне простага беларускага народа з самадзяржаўем[113], бітву тырана з рэвалюцыянерам[114], іншыя — супрацьстаянне Івана Грознага з сынам Іванам аба Пятра I з сынам Аляксеем. Абодва, Іван і Аляксей, як і Адольф, заплацілі жыццём за свой адметны погляд на спосаб кіравання дзяржавай[115]. Некаторыя казалі пра асацыяцыі з Матыльдай Кшэсінскай, якая мела раман з будучым царом Мікалаем II, а пасля з двума прадстаўнікамі Раманавых — вялікімі князямі Сяргеем Міхайлавічам і Андрэем Уладзіміравічам[116].

«Цар Максімільян» меў і сваіх супраціўнікаў. Маскоўскім крытыкам Грыгор’еву і Волкаву ў спектаклі не спадабаўся эклектызм, злучэнне розных гатункаў, стыляў і эпох[117]. Рэцэнзент з Віцебска

Максімільян» у Бел. Дз. Студыі), «Савецкая Беларусь» 13.06.1924, № 134, с. 4; М. Каспяровіч, *Беларуская культура,* «Маладняк» 1928, № 12, с. 149; А. Вазнясенскі, *Другі Беларускі Дзяржаўны Тэатр,* «Узвышша» 1929, № 6, с. 105.

108 Л. [У. Лілін], *Тэатр і кіно. «Цар Максімільян»,* «Звязда» 24.11.1927, № 267, с. 6.

109 А. Вазнясенскі, *Другі...,* цыт. выш., с. 106.

110 *Тэатр. Украінскія пісьменьнікі аб беларускім тэатры,* «Звязда» 16.05.1928, № 111, с. 4.

111 Валерый Бебутаў (1885—1961) — рэжысёр. Працаваў у МХАТ (1912—1917), супрацоўнічаў у т. л. з У. Меерхольдам, Ф. Камісаржэўскім.

112 Касьян Галейзоўскі (1892—1970) — рускі танцор і харэограф. У 1918 г. арганізаваў студыю эксперыментальнага танца.

113 А. Некрашэвіч, *Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр,* «Полымя Рэвалюцыі» 1934, № 5, с. 132; Л. [У. Лілін], *Тэатр і кіно. «Цар Максімільян»,* «Звязда» 24.11.1927, № 267, с. 6.

114 Л. Голдэнвайзер, *«Цар Максімільян». Показательный спектакль Московской Белорусской Драмстудии,* «Звязда» 14.06.1924, с. 4. Крытык пісаў: «Згодна з народнымі паверʼямі, рэвалюцыянер (станоўчы герой) адважна змагаецца з тыранам (адмоўны герой) і гіне ў няроўнай барацьбе. Але гіне таксама тыран, пакараны за свае злачынствы».

115 Аляксей Пятровіч Раманаў загінуў пры нявысветленых абставінах (26.06.1718) у турме. Пасля прымусовага вяртання з Аўстрыі (3.02.1718) супраць яго вялася судовая справа. Іван, у сваю чаргу, быў цяжка паранены бацькам (14.11.1581) і праз пяць дзён памёр.

116 М. Піітуховіч, *«Цар Максімільян»,* [у:] Праграма, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 21, адз. зах. 1, с. 13.

117 С. Гр-ев [С. Григорьев], *«Царь Максимилиан» (Белорусская Государственная Студия),* «Рабочий зритель» 7–14.01.1925, № 1, с. 2; Н. Волков, *«Царь Мак-*

ахарактэрызаваў пастаноўку як «фармальную» і «эстэтычна перагружаную»[118]. А. Вазнясенскі лічыў, што спектакль нельга назваць скончаным і трэба ўнесці змены ў яго структуру, каб аб'яднаць у адно цэлае галоўную і ўсе пабочныя сюжэтныя лініі, у т.л. інтэрмедыі, сцэнкі гістарычнага, сацыяльнага і побытавага характару. На яго думку, гэта надасць спектаклю рытм і створыць уражанне цэльнага і моцнага, поўнага энергіі твора[119]. І. Івін адзначаў, што хоць «Цар Максімільян» і займае асаблівае месца ў рэпертуары калектыву, аднак не павінен фармаваць вобраз сучаснага тэатра: «Трэба паказваць на сцэне творы, у якіх пульсуе сапраўднае жыццё і якія б доўга трымалі гледача ў захапленні»[120].

Насуперак такім поглядам спектакль карыстаўся вялікай папулярнасцю ў гледачоў, а некаторыя нават глядзелі яго па некалькі разоў. Невыпадкова ён пратрымаўся ў афішы цэлыя тры сезоны і належаў да найчасцей граных спектакляў. Цікавае сведчанне аб рэакцыі крытыкаў пакінуў Язэп Дыла. У артыкуле «Крытыка крые!» ён заўважыў, што пасля прагляду «Цара Максімільяна» крытыкі «бурчаць» і заяўляюць, што студыйцы звярнулі з вернага шляху. Яны былі вымушаны вызнаваць «чысты эстэтызм» і «мастацтва для мастацтва», тым самым адрываючы беларускі тэатр ад жыцця і прышчапляючы чужы яму канструктывізм, хоць, так напраўду, самі яны «павінны яшчэ вучыцца хадзіць па сцэне». Гэтыя крытыкі пагражалі паставіць на месца ўсё кіраўніцтва Студыі разам з рэжысёрам-пастаноўшчыкам спектакля. Дыла заўважаў, што такія «педагогі» яшчэ не дараслі, захраслі ў мінулым і таму проста не жадаюць чуць пра пошукі і эксперыменты рускага тэатра. Яны не былі падрыхтаваныя да таго, што «Цар Максімільян» нікога не павучае, а героі спектакля не паказваюць свае пакуты, як гэта звычайна бывае ў тэатры. Гэты спектакль аб'ядноўвае рэалізм і ўмоўнасць, карыстаецца новымі сродкамі мастацкай выразнасці, мае адпаведны рытм, музычнасць, архітэктоніку, адсылае як да гісторыі, так і да сучаснасці. Але апаненты не былі падрыхтаваныя да ўсяго гэтага і таму пачуваліся незадаволена. Яны пакутавалі на «нястраўнасць»,

симилиан», «Новый зритель» 16.12.1924, № 49, с. 6–7; «*Царь Максимилиан*», «Известия» 17.12.1924, № 228, с. 4.

118 И. Р-н, *Постановки 2-го Белгостеатра. Некоторые выводы*, «Заря Запада» 5.01.1927, № 3, с. 4.

119 А. Вазнясенскі, *Другі…*, цыт. выш., с. 100.

120 И. Ивин, «*Царь Максимильян*», «Полесская правда» 15.11.1928, № 263, с. 4.

якая перашкодзіла ім ацаніць высокі мастацкі ўзровень спектакля. На думку Дылы, вакол маладога яшчэ беларускага тэатра распачалася гарачая рукапашная сутычка-бойка… І гэта куды лепш, чым афіцыйны спакой.

«Педагогі», паводле Дылы, забыліся, што «ад тэатральнага рэалізму досыць ужо пахла самай сапраўднай "мярцвячынай" па ўсёй зале БДТ, і калі б не пачаў сваю "хірургічную" працу Міровіч, то па ўсёй Беларусі смярдзела б трупам аматарства»[121].

Можна таксама меркаваць, што многія крытыкі ўстрымаліся ад афіцыйнага агучвання сваіх поглядаў.

Пасля паказу «Цара Максімільяна» ў БДТ-1 адбылася дыскусія (30.06.1924), мэтай якой было выслухаць разнастайныя галасы і меркаванні на тэму спектакля. І хоць зала была поўнай, жадаючых выказацца знайшлося няшмат. Уступнае слова прамовіў Язэп Дыла, які прадставіў кароткі нарыс гісторыі беларускага тэатра з 1920 па 1923 гг., падкрэсліў поспехі, якіх удалося дасягнуць БДТ-1, і параўнаў апошнюю прэм'еру тэатра, «Мешчаніна ў дваранах», з «Царом Максімільянам». На яго думку, у абодвух спектаклях можна заўважыць, што тэатр «абвясціў першы, далёка яшчэ нясмелы крок ад навыклага рэалістычна-псыхалёгічнага напрамку свайго акадэмізму». Дыла выказаў занепакоенасць тым, што пэўныя палітычныя колы ў Беларусі спрабуюць прымусіць малады калектыў змяніць кірунак[122]. Кіраўнік Галоўпалітасветы С. Лысаў падтрымаў Я. Дылу, пацвярджаючы, што «формы старага тэатру перажылі сябе, што новы рэвалюцыйны тэатр увесь у шуканьнях». Ён таксама дадаў, што яго цешыць той факт, што апошнім часам у публікі ўзрасла цікаўнасць да тэатра. «Цар Максімільян», на думку Лысава, — прадуманы, добра скампанаваны і вельмі ўдалы спектакль[123], які можна смела паказваць як у вёсцы, так і ў горадзе.

Другой пастаноўкай Беларускай студыі стаў «Сон у летнюю ноч» Шэкспіра (рэж. Валянцін Смышляеў, маст. Леанід Нікіцін, 2.03.1926, Масква). З англійскай п'есу пераклаў Юрка Гаўрук[124]. Ка-

121 Я. Дыла, *Крытыка крые!* (*Яшчэ раз «Цар Максімільян»*), БДАМЛіМ, ф. 53, воп. 1, адз. зах. 154, с. 6–7.

122 Я. Дыла, *З вялікае тучы… да малы дождж*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 5, адз. зах. 1, с. 1.

123 Там жа, с. 2.

124 Юрый Гаўрук (1905—1979) — перакладчык, крытык, паэт, рэжысёр. Акрамя «Сну ў летнюю ноч» пераклаў на беларускую мову такія творы Шэкспіра,

медыя англійскага драматурга з элементамі лірыкі, гратэску, фарса, фантастыкі, адсылкамі да фальклору і сярэднявечных легенд ідэальна пасавала да пастаноўкі маладымі акцёрамі. Смышляеў быў перакананы, што гэтая п'еса мае рысы, якія будуць цікавыя студэнтам Студыі (дзеянне адбываецца ў двух вымярэннях — рэальным і магічным, у загадкавай і таямнічай атмасферы, а галоўныя героі — маладыя людзі, якія змагаюцца за права кахаць і быць каханымі) і адначасова дапамогуць у вырашэнні сцэнічных задач. Акцёры адразу ж закахаліся ў тэкст п'есы. Яны пачалі цікавіцца іншымі творамі Шэкспіра, чытаць навуковыя публікацыі на тэму жыцця і творчасці англійскага класіка.

Следам за Шэкспірам Смышляеў меў намер засяродзіцца на трох сюжэтных лініях п'есы: галоўнай (падрыхтоўка да шлюбу Тэсея і Іпаліты) — і дзвюх пабочных: гратэскных прыгодах афінскіх рамеснікаў, якія ставяць п'есу пра Пірама і Фісбі, і фантастычна-казачнай гісторыі пра спрэчку Аберона і Тытаніі, каралевы эльфаў. Смышляеў істотна скараціў тэкст, у выніку чаго з пяці дзеяў засталіся толькі тры. Аднак гэтыя змены датычыліся ў першую чаргу занадта расцягнутых рэплік асобных персанажаў і ніякім чынам не перашкодзілі прадстаўленню камічных сцэн і складаных перыпетый у лёсах герояў. Дзякуючы скарачэнням акцёры цягам дзвюх гадзін вымушаныя былі існаваць у няспынным засяроджанні і канцэнтрацыі, а дзеянне адбывалася досыць хутка. Перакладчык Юрка Гаўрук дадаткова ўзбагаціў тэкст беларускімі элементамі: прыпеўкамі, прыказкамі і прымаўкамі. У сцэне рамесніцкага прадстаўлення фігуравалі шматлікія архаізмы і састарэлыя моўныя канструкцыі. Гэта акцэнтавала высмейванне высокага стылю, якім карыстаўся вышэйшы слой грамадства, і адначасова чуласць гледача да такой важнай праблемы, як моўная норма. У тыя часы ў Беларусі гэтае пытанне было надзвычай актуальным[125].

На рэпетыцыях Смышляеў падкрэсліваў, што студэнты «павінны іграць акцёраў, якія ўвасабляюць свае ролі, імправізуюць на тэму, зададзеную тэкстам, сцэнічным дзеяннем і ўсімі тэатральнымі прыёмамі»[126]. За два гады да гэтага, ставячы са студэнтамі Першай студыі МХАТ «Утаймаванне свавольніцы» (сакавік 1923), рэжысёр даваў акцёрам такія парады: «Трэба іграць не ролю, а іграць роляй»[127]. Цудоўным прыкладам такой канцэпцыі «тэатра ў тэатры» была «Прынцэса Турандот» Вахтангава. Мэтай гэтай канцэпцыі было выпрацаваць у маладых і яшчэ маладасведчаных студыйцах уменне і хуткасць імправізацыі, абудзіць іх уяўленне і фантазію. Як і ў папярэдняй пастаноўцы, выбраны Смышляевым спосаб працы павінен быў развіць у акторах пластычнасць, рытмічнасць і музычнасць. Гэта пацвярджае Стэфанія Станюта: «Я сама ўжо здзіўлялася сваёй вынаходлівасці, выдумляла нейкія ашаламляльныя, ледзь не вар'яцкія рухі»[128].

Каб аблегчыць рэалізацыю пастаўленых рэжысёрам задач, Леанід Нікіцін распрацаваў адпаведную сцэнаграфію. Сцэна была ўмоўна падзелена на дзве часткі: у адной знаходзіліся вялікія прыступкі, а ў другой узвышаліся тры паралельныя шэрагі іанічных калон, прычым наступны шэраг быў ніжэйшы за папярэдні. Гэта значна пашырала прастору сцэны, ствараючы адчуванне бясконцасці. У кожным шэрагу было па чатыры калоны, а над першым з іх узвышаўся порцік. Зверху звісаў белы цюль, падобны да балдахіна. Пры змене святла ён падаваўся спачатку хмарай, а іншым разам скалой. Час ад часу зверху спускаліся некалькі празрыстых цыпеляў: падвешаныя няправільным чынам, яны нагадвалі дрэвы. Героі былі апранутыя ў грэчаскія тунікі. Прыступкі, калоны і строі мусілі адсылаць гледачоў да антычнай традыцыі і культуры. Па левым і правым баках уздоўж сцен стаялі вялікія кардонныя кубы. У некаторых сцэнах яны выконвалі ролю пастаментаў, тады эльфы пераносілі іх у цэнтр сцэны. Заднік быў выкананы з чорнага аксаміту. На падугах, бліжэй да сцяны, былі развешаны арэлі, драціны якіх былі таксама закрытыя аксамітам, таму глядач іх не бачыў. Калі акцёры сядзелі або пераходзілі з адных арэляў на іншыя, складалася ўражанне, што яны лунаюць у паветры.

як «Гамлет» (1935, пастаноўка — 1946), «Атэла» (1954), «Канец — справе вянец» (1964), «Кароль Лір» (1974) і «Антоній і Клеапатра» (1982). Таксама перакладаў на беларускую мову творы А. Міцкевіча, Ж.-Б. Мальера, В. Гюго, Г. Фігейрэду, А. Чэхава, Л. Талстога, О. Голдсміта, А. Пушкіна, Ф. Шылера, Дж. Байрана, Л. Украінкі, У. Сасюры, А. Маруа, Э. Хэмінгуэя, К. С. Прычарда, А. Сціля.

125 Н. Баршчэўская, *Беларуская эміграцыя — абаронца роднае мовы*, Варшава 2004.

126 Цыт. пав.: Т.Борисова, *Шекспир на белорусской сцене*, Минск 1964, с. 16.

127 В. Смышляев, *Замечания на спектакль I Студии «Укрощение строптивой» (6.05.1923)*, [в:] *Советский театр. Документы и материалы. 1921—1926*, Ленинград 1975, с. 170.

128 А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 40.

«Не акцёры, а цені і здані, не людзі, а нейкія эльфы пластычна і рытмічна віравалі ў прасторы, узносіліся ўгару»[129], — захапляўся гэтымі сцэнамі В. Вольскі.

Важную ролю ў спектаклі мелі музыка і святло. Аўтарам музыкі быў Уладзімір Сакалоў-Фядотаў. Яна пісалася на рэпетыцыях (кампазітар рэгулярна наведваў іх і ўважліва сачыў за эцюдамі і імправізацыямі) і таму была дакладна дапасаваная да дзеяння. Музыколага Юльяна Дрэйзіна захапілі тры фрагменты: калыханка, вальс эльфаў і сцэна ў лесе. Апошні фрагмент ён апісаў наступным чынам: «Пачынае граць флейта, паступова да яе далучаюцца іншыя інструменты. Гэта нагадвае птушыны пошчак. Лес паволі напаўняецца рознымі гукамі. Пачынаецца сапраўдная казка»[130]. Змены асвятлення далі магчымасць пераходзіць ад свету рэальнага ў свет казкі і фантазіі. Калі дзеянне адбывалася ў рэальным свеце, выкарыстоўвалася вострае, пярэдняе асвятленне. Калі падзеі пераносіліся ў лес, падключалася бакавое асвятленне, якое выдзяляла толькі асобныя пункты сцэны, што ствapaла загадкавую і таямнічую атмасферу. Калі дзеянне адбывалася ў глыбіні сцэны, працавалі ўсе прыборы, а пражэктары скіроўваліся выключна на арэлі, каб засяродзіць усю ўвагу гледача менавіта на гэтым вобразе. Падчас сцэн у лесе выкарыстоўваліся дыяпазітывы, рознакаляровыя зігзагі якіх прымушалі лес блішчаць і зіхацець усімі колерамі вясёлкі.

Усіх шэкспіраўскіх герояў Смышляеў падзяліў на тры групы: лірычныя (арыстакратыя), фантастычныя (эльфы) і клоўны-блазны (рамеснікі). Кожная з гэтых груп павінна была паказаць адметны стыль выканання: антычны, фантасмагарычны ці буфанадызаваны. «Правядзенне выразнай мяжы паміж трыма гэтымі стылямі і адначасовае накладанне аднаго стылю на іншы ў асобных сцэнах ствapaла спецыфічны каларыт», — пісаў пасля прэм'еры рэжысёр Самуіл Марголін[131]. Варта падкрэсліць, што ў тыя часы такія прыёмы, як сутыкненне некалькіх разнастайных стыляў, ігра кантрастаў, не толькі ўзбагачалі сцэнічную мову, але таксама сталі вядучымі ў рускім тэатральным мастацтве.

129 В. Вольский, *Второй Белорусский государственный театр*, [в:] *Искусство Советской Белоруссии*, Минск 1940, с. 39-40.

130 Ю. Дрэйзін, *Тэатр, музыка. Музыка да камедыі «Сон у летнюю ноч» (БДТ-2)*, «Звязда» 22.11.1927, № 265, с. 4.

131 С. Марголин, *«Сон в летнюю ночь». (Госуд. Студия белорусского театра)*, «Вечерняя Москва» 7.03.1926, с. 4.

З трох вызначаных стыляў у спектаклі выразна дамінавалі фантасмагорыя і буфанада. Душой спектакля сталі не прагныя ўлады, капрызныя, свавольныя, эмацыянальныя арыстакраты, але акружаныя эльфамі лясныя багі і шасцёра рамеснікаў. Людзей, няздольных праявіць павагу адно да аднаго і паразумецца, гатовых даць абяцанне і праз момант парушыць яго, артысты прадставілі з вялікай доляй іроніі і гратэску. Рамеснікі ўцякалі ад шуму і інтрыг у лес, каб знайсці там зацішны закуток спакою, абдумаць свае сумневы і ваганні. Выявілася, аднак, што такім чынам яны яшчэ больш поўна раскрывалі недасканаласць і беднасць свайго розуму. Ён быў занадта абмежаваны, каб зразумець логіку пачуццяў і вялікіх жарсцяў маладых людзей. Напрыклад, Іпаліта (Любоў Мазалеўская), увайшоўшы ў лес, не можа гаварыць нармальна, увесь час выдае нейкія дзіўныя, незразумелыя гукі. Гермія (Ганна Лонгіна) і Гелена (Вольга Вашкевіч) тэатральнаму крытыку і драматургу Якаву Апушкіну нагадалі хутчэй «аўтэнтычных беларусак, якія, здаецца, хацелі пачаставаць гледачоў верашчакай, дранікамі са смятанай ці яшчэ чымсьці»[132]. Лізандр (Язэп Чайкоўскі) і Дэметрый (Юрый Смольскі) нагадалі яму капрызных хлопцаў, якія не могуць падзяліцца любімай цацкай.

Свет лясных багоў і эльфаў быў зусім іншы: спакойны, павольны, насычаны колерамі і экзатычнымі гукамі. Рэжысёру ўдалося незвычайным чынам паказаць момант абуджэння прыроды. Падымаецца заслона, лес яшчэ пусты. Раптам аднекуль згары прабіваюцца першыя прамяні сонца, падаючы на нябачных да гэтага моманту эльфаў, што ляжаць на сцэне. Эльфы пачынаюць варушыць пальцамі на руках, гэта нагадвае траву пад павевамі ветру. Пасля адна група эльфаў паволі падымаецца на ногі, другая выходзіць з глыбіні сцэны, трэцяя — што замерла на пастаментах — таксама ажывае. Гучыць лёгкая мелодыя, пачынаюць спяваць птушкі. Увесь лес напаўняецца жыццём, рухам і бесклапотным смехам.

На сцэне з'яўляецца Пэк (Аляксандр Ільінскі), апрануты ў зялёнае трыко і парык. Але як толькі героі з рэальнага свету ўваходзяць у лес, прырода адразу ж заміpae і шарэе. Заміраюць эльфы на пастаментах, нагадваючы жывыя скульптуры, якія толькі час ад часу мяняюць позы. Таму для людзей таямніца чароўнага лесу застаецца недаступнай. Усемагутным багам належыць не толькі зямля, але і паветра. Вось чароўная Тытанія (Стэфанія Станюта) адпачывае на арэлях, яе гайдаюць эльфы, спяваючы ёй калыханку: «Салавей, за-

132 Я. Апушкин, *Театр. «Сон в летнюю ночь»*, *«Новый зритель»* 1926, № 12, с. 7.

спявай / з намі разам люлі-бай! / Люлі-бай, люлі-бай! / Вон адгэтуль, павукі, / годзе, годзе вам снавацца! / Вы, жукі, вы, слімакі, / просім вас не падступацца. / Каралева, спачывай! / Добрай ночы, люлі бай!»[133]. Складаецца ўражанне, што апранутая ў цёмна-блакітную сукенку Тытанія лунае ў паветры на фоне засыпанага зорамі неба. Знянацку невядома адкуль з'яўляецца Аберон (Канстанцін Саннікаў), у руках у яго прыгожая кветка, падобная да цюльпана. Ён ускоквае на раскалыханыя арэлі і пачынае гайдацца ўсё мацней, трымаючыся за нябачныя драціны. Праз момант ён нахіляецца да каралевы, капае ёй на вочы расой з кветкі і хутка знікае. Уся сцэна гралася так дакладна і дасканала, што падавалася нерэальнай. Прысутны на спектаклі Заір Азгур не мог адарваць вачэй ад Стэфаніі Станюты: «Зграбная, гнуткая, з доўгай, прыгожай шыяй і вялікімі палкімі вачыма. Дакладная ў кожным руху, яна проста прыкоўвала ўвагу гледачоў. Прырода надзяліла яе надзвычайнымі чарамі. Яна натуральная і адначасова вырафінаваная, поўная вытанчанага артыстызму. Дастаткова, каб яна з'явілася на сцэне ў святле пражэктараў, і гледачоў адразу апаноўваюць яе непаўторныя чары, якіх нельга ані патлумачыць рацыянальна, ані проста апісаць. Дастаткова аднаго павароту яе галавы, каб распавесці ўсё пра трывогу чулага сэрца. Дастаткова аднаго рашучага ўзмаху яе рукі, каб узгадаць рух анёльскага крыла. Яе вельмі жаночая душа знявольвае гледачоў дашчэнту»[134].

Шасцёра рамеснікаў — Пігва (Цімафей Сяргейчык), Аснова (Васіль Рагавенка), Дудка (Павел Малчанаў), Рыла (Сцяпан Стэльмах), Галадуха (Мікалай Міцкевіч) і Шпонга (Зіновій Вялікі) — займаюць прамежкавае становішча паміж светам арыстакратаў і светам багоў. Яны хочуць паставіць спектакль, каб пахваліцца сваім талентам і прадэманстраваць незвычайныя ўменні. З іншага боку, яны хочуць таксама пакпіць з арыстакратаў, падстройваючы такую сітуацыю, каб тыя маглі паглядзець на сябе збоку і заўважыць свае недахопы. Іх спектакль поўны гумару, элементаў фарса і гратэску, і яны граюць яго з надзвычайнай стараннасцю. Вось з'яўляецца кравец Галадуха, у адной руцэ ў яго паходня, у другой — вязанка цярноўя. Ён гаворыць, што ён Месяц. Следам за ім «бяжыць» сабачка з пап'е-машэ. Калі разгараецца дыскусія, як паказаць на сцэне сцяну, Пігва прамаўляе: «О, хцівая, нядобрая сцяна! / Паўстала між каханкамі яна, / і бедненькім, каб слоўцам абмяняцца, /

133 Цыт. пав.: Т. Борисова, *Шекспир на белорусской сцене*, Минск 1964, с. 20.

134 З. Азгур, *Актриса Стефания Станюта* , [в:] *То, что помнится... Рассказ о времени, об искусстве и о людях*, *кн. 2.*, Минск 1984, с. 258.

праз шчыліну прыходзіцца шаптацца». Шпонга, які павінен быць ільвом, разважае пра тое, як яму іграць сваю ролю, каб не напужаць гледачоў: «Цяпер, калі раптоўна перад вамі / паўстане страшны, грозны леў і злосна, / разявіўшы свае пашчэнкі, рыкне, / то можа стацца, кожнай будзе млосна / і ў дрыжыках вялікіх кожны крыкне. / Дык ведайце, што я зусім не леў, / а толькі шкуру львіную надзеў, / ні леў, ні львіца, пэўна быў бы біты, / калі б сюды прыйшоў, як леў, сярдзіты»[135].

Як узгадвала Таццяна Бандарчык[136], адна з удзельніц спектакля, у гэтай сцэне акцёры маглі дазволіць сабе фантазіраваць і імправізаваць. Кожнаму рамесніку падавалася, што яго партнёр атрымаў лепшую ролю. Таму цягам спектакля ўсе намагаліся выкарыстаць любы выпадак, каб сапсаваць выступ калегі і такім чынам адыгравацца за сваю крыўду. Як гаворыць Бандарчык, у гэтай сцэне акцёры давалі сабе вялікую волю, неаднаразова адступалі ад п'есы і дадавалі да шэкспіраўскага тэксту ўласныя рэплікі, прыдуманыя па ходзе дзеяння. Гэта адпавядала думцы Смышляева пра акцёра-імправізатара, які можа «выйсці» з аднойчы зацверджанай формы і стварыць форму новую, запоўніўшы яе дадатковым, актуальным у цяперашні момант сэнсам.

Спектакль адкрываў БДТ-2 у Віцебску (21-22.11.1926), а ў першым сезоне граўся 22 разы[137]. У рэпертуары тэатра «Сон у летнюю ноч» пратрымаўся тры сезоны, у суме адбылося больш за 100 паказаў. Пасля прэм'еры ў Маскве (2.03.1926) Самуіл Марголін пісаў: «Нікіцін пабудаваў амаль паветраныя па лёгкасці дэкарацыі. Сакалоў напісаў прыемную і цалкам адпаведную задуме пастаноўкі музыку»[138]. Крытыкі звярталі ўвагу на тое, што акцёры пакуль не авалодалі ў поўнай ступені смышляеўскай сістэмай, пачуваліся няўпэўнена, а ў некаторых момантах нават перайгрывалі. У гэтым не было нічога дзіўнага: на прэм'еры сабраліся вяршкі тэатральнай Масквы, у тым ліку такія акцёры МХАТ, як Іван Масквін і Васіль Качалаў. Маладыя выканаўцы любым коштам стараліся спадабацца

135 Цыт. пав.: Т. Борисова, *Шекспир на белорусской сцене*, Минск 1964, с. 20.

136 БДАМЛіМ, ф. 23, воп. 1, адз. зах. 4., с. 197.

137 *Театр*, «Звязда» 7.09.1927, № 213, с. 4; О. Любомирский, *«Сон в летнюю ночь» (Белорусская Государственная студия)*, «Жизнь искусства», 23.03.1926, № 12, с. 13–14; *Театр. Что говорят рабочие о «Сне в летнюю ночь?»*, «Полесская правда» 24.01.1929, с. 4.

138 С. Марголин, *«Сон в летнюю ночь». (Госуд. Студия белорусского театра)*, «Вечерняя Москва» 7.03.1926, с. 4.

такой публіцы. Толькі на ўласнай сцэне ў Віцебску спектакль прыняў адпаведную форму.

У адрас пастаноўкі было сказана таксама некалькі вострых слоў. Некаторыя падкрэслівалі, што выбраная рэжысёрам методыка зусім не пасуе да твора Шэкспіра. «Праблема заключаецца не ў асобных ідэях ці дэталях, але ў тым, што ёсць нешта глыбока антышэкспіраўскае ў гэтым аперэтачным стылі (напрыклад, Аберон і Тытанія як танцоры), у якім беларусы паказалі "Сон у летнюю ноч". [...] Чаму для паказу антычнай Грэцыі трэба выкарыстоўваць стылістыку "Алены Прыгожай" Афенбаха?» — пытаўся на старонках маскоўскай газеты «Труд» крытык Мікалай Волкаў. Ён звярнуў увагу на тое, што «ў фізічным плане акцёры добра падрыхтаваныя, рухаюцца па сцэне яны лепш, чым гавораць»[139]. Гэтая заўвага была невыпадковая. Заняткі ў Студыі адбываліся па-руску і падчас рэпетыцый не надавалася належнай увагі вымаўленню, таму акцёры дазвалялі сабе ўжываць русізмы. У сваю чаргу, У. Лілін на старонках мінскай «Звязды» адзначаў, што стваральнікам спектакля ўдалося паказаць «лірызм і шэкспіраўскую фантазію», аднак публіцы мала проста назіраць за прыгажосцю на сцэне: сучасны глядач не толькі захапляецца знешнімі эфектамі, але шукае таксама сэнс, глыбокі змест — акурат гэтага і не стае пастаноўцы[140]. Такая заўвага будзе часта паўтарацца ў дачыненні да іншых студыйных прац і стане галоўным аргументам на карысць спісання гэтых спектакляў з рэпертуару БДТ-2.

Трэці твор, падрыхтаваны ў Маскве, — «Апраметная» паводле п'есы Васіля Шашалевіча (рэж. Павел Пашкоў, маст. Леанід Нікіцін, 16.05.1925/Масква, 16.10.1927/Мінск). На замову Студыі аўтар перарабіў сваю паэму «Зруйнаваная цемра», змест якой адсылаў да «Сіняй птушкі» Метэрлінка. Рэжысёрам-пастаноўшчыкам быў запрошаны маскоўскі рэжысёр Павел Пашкоў. Акцёры з энтузіязмам прыступілі да рэпетыцый, паколькі спектакль планавалася прадставіць на выставе ў Парыжы[141] як дасягненне беларускага тэатральнага мастацтва. Нягледзячы на тое, што гэтых планаў

[139] Н. Волков, *Театр. «Сон в летнюю ночь»*, «Труд» 4.03.1926, № 52, с. 6.

[140] У. Лілін, *Тэатр. Кіно. «Сон в летнюю ночь» (БДТ-2)*, «Звязда» 2.11.1927, № 251, с. 4.

[141] Спектакль меўся быць паказаны падчас Сусветнай выставы, якая адбывалася ў Парыжы (красавік — кастрычнік 1925). У савецкім павільёне, збудаваным паводле праекта К. Мельнікава, былі прадстаўленыя выставы савецкіх рэспублік, у т.л. БССР. Паказ «Апраметнай» павінен быў стаць часткай культурнай праграмы.

не ўдалося рэалізаваць, «Апраметная» павінна была стаць адной з ключавых пазіцый у рэпертуары калектыву. Пасля прэм'еры газета «Правда» напісала: «П'еса, заснаваная на старой беларускай казцы аб лесавіку, які зачараваў Аленку і двух малых дзетак, напоўненая сімваламі ў народным духу. Мімавольна ўсе пакуты герояў, выкліканыя злым духам, і далейшае чароўнае выратаванне нагадваюць прыгнечанасць Беларусі ў царскія часы і вызваленне ад яго ў нашу пару»[142]. У Маскве адбылося некалькі паказаў, а беларуская публіка ўбачыла спектакль толькі на пачатку другога сезона (1927/28) у Мінску.

Спектакль распачынаў лірнік (Павел Малчанаў), які расказваў казку хлопчыку і дзяўчынцы: «Добра баіць байку казку бай. Ой, ды ўсё гукаець, сэрцайкам зайграй... Так гукаў ён байку, пакуль век ішоў... Так гукаў другую, пакуль не зышоў... Дык вось: ці ведаеце вы, што з нашае краіны прапала дзеўчынка Аленка... Прыгожая, белая, румяная. А з гэтай самай прыгожай дзеўчынкай хацеў пабрацца Янка, але ўжо перад самым вяселлем прапала яна. Янка бядак ледзь не звар'яцеў, усё ходзіць па свеце ды шукае яе»[143]. Расповед час ад часу перарываюць водсветы і гул выбухаў. Гэта павінна было падкрэсліць нерэальнасць дзеяння і ўвесці гледача ў стан напружання. Дзеці паволі засынаюць, а перад гледачамі разгортваецца гісторыя. У адной з беларускіх вёсак шчасліва жывуць закаханыя Аленка (Любоў Мазалеўская) і Янка (Канстанцін Саннікаў). І аднойчы прыходзіць канец іх ідыліі. Валадар таямнічага царства, пачварны Чарадзей (Мікалай Міцкевіч), да якога даходзяць чуткі пра незямную прыгажосць Аленкі, выкрашае выкрасці дзяўчыну разам з яе брацікам Паўлюком і сястрычкай Ганулькай. Пасля пераўтварае дзяцей у сабак, каб яны не маглі размаўляць на роднай мове[144], а саму Аленку ўсыпляе, бо яна не пагадзілася быць з ім і адмовілася прымаць дарагія падарункі. Чарадзей накладае на яе заклявце: *«Ты ўбачыш цяпер, як айчына твая ўся зальецца крывёю, як застогне народ ад вайны, як задавяць, заціснуць, знішчаць яго і як ён абальецца слязамі! Ты ўбачыш, як бацьку твайго засякуць,*

[142] *Театр. Белорусская государственная студия театрального искусства*, «Правда» 26.05.1925, № 118, с. 8.

[143] Тут і далей цыт. пав.: А. Некрашэвіч, *Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр*, «Полымя Рэвалюцыі» 1934, № 5, с. 139.

[144] Чарадзей гаворыць так: «Кладу вялікі запрэт не гаварыць трыста лет у роднай мове ніводнага слова. Запамятаваць мусіце тую старонку, што Бацькаўшчынай звалі раней, дзе елі, дзе пілі, дзе з роднаю маткай жылі. Язык чалавечы бяру і даю вам сабачы. Выйце, брашыце — ніхто не ўчуе» (там жа, с. 140).

як брата заб’юць, як матка старэнька-сівенька па свеце пойдзе пабірацца. Будзеш бачыць усё, бачыць гэта ў сне і, сціснуўшы зубы, будзеш маўчаць і здрыгацца душою» (с. 140).

Не ў стане вынесці няшчасця, Янка выршае любою цаной знайсці каханую і вызваліць яе з рук пачвары. Ён звяртаецца па дапамогу трох братоў і рыцараў: яны дзеляцца на групы і выпраўляюць на чатыры бакі свету. Ведзьмы, памагатыя Чарадзея, робяць усё, каб ускладніць пошукі, і даволі паспяхова: браты і віцязі трапляюць у турму. Усе яны вымушаныя будаваць замак для Чарадзея. Толькі Янка некаторы час пазбягае небяспекі. Хоць ён і сустракае на сваім шляху шмат перашкод, аднак смела ідзе да сваёй мэты. Але ў супрацьстаянні Чарадзею Янка, як і яго прыяцелі, выяўляецца бяссільны, і на яго таксама накладаюць чары: «*Скончана змога цемры з святлом: Янка закуты, Алена ў сне, вядзьмак уладае сусветнай, дык адсвяткуем мы тут усё наша ўладарства на гэтай зямлі!*» (с. 140)— крычыць адзін з пякельных д’яблаў. Але на дапамогу Янку прыходзіць Чорная Лілія (Таццяна Бандарчык) — найбольш трагічны вобраз у акружэнні Чарадзея. Яна напраўду адданая служка, але ўсё яшчэ захавала некаторыя чалавечыя рысы, такія як спачуванне, жаданне дапамагчы, патрэба кахання. Часам яна ўпадае ў шал, што выліваецца ў дзікі танец. Сустрэўшы Янку, Чорная Лілія не ў стане адвесці ад яго вачэй — яна закахалася ў яго. Аднак, калі яна разумее, што яе шанцы авалодаць увагай хлопца мізэрныя, у ёй пачынаюць змагацца горыч, роспач і нянавісць. Тады яе танец робіцца больш жарсным, шалёным і агрэсіўным[145]. Супакоішыўся праз пэўны час, Чорная Лілія бачыць веліч пачуцця Янкі і Аленкі. Найбольш яе кранаюць словы Янкі: «*Няма розніцы ў тым, хто кат, хто ўладар. Чалавекам я быў і ім застануся*» (с. 140). Чорная Лілія збірае ўсю сваю смеласць і вызваляе Янку, а той адразу ж вызваляе дзяцей і абуджае Аленку. Аднак на гэтым ён не хоча спыняцца. Перад тым як выправіцца дамоў, Янка гаворыць: «*За тучамі, за хмарамі месяц не ўзыходзіць, за сіламі, за цёмнымі краса гіне. Хапай мячы і зброю — мы вызваленне панясем. Дагэтуль хто ў няволі, мы волю панясем. А сонцу, месяцу і зорам праз хмары шлях праб’ем. Мы з нашае старонкі ўсе знішчым сілы цёмныя, і прыйдзе брацік да сястрыцы краснаю зарыцай*» (с. 140). Настрашаны Чарадзей выклікае сваю пякельную ахову, і, параіўшыся, яны выпраўляюцца ў пагоню за ўцекачамі. У бойцы на дапамогу Янку прыходзяць вызваленыя рыцары. У кульмінацыі змагання

145 *Успаміны Т. Бандарчык пра спектакль «Апраметная»*, БДАМЛіМ, ф. 129, воп. 2, адз. зах. 214, с. 3–4.

Янка забівае Чарадзея. Апускаецца заслона, лірнік сканчвае свой расповед, а дзеці, што заснулі ля яго, паволі прачынаюцца.

У «Апраметнай» будучы калектыў БДТ-2 працягнуў і развіў запачаткаваную ў «Цары Максімільяне» тэму лёсу беларускага народа, вымушанага змагацца з агрэсіяй і прыгнётам, каб заявіць пра свае права на лепшае і незалежнае жыццё. Для гэтага аўтар выкарыстаў элементы беларускага фальклору. Пастаноўшчыкі не хавалі, што ў «Апраметнай» яны хочуць паказаць «адвечнае змаганне беларускага сялянства з панскім і баярскім уціскам, як соцыяльным, так і нацыянальным»[146]. Аленка з братам і сястрой і Янка, усе ўбраныя ў народныя строі, сімвалізавалі прыгожых і нявінных беларусаў. У сваю чаргу, Чарадзей і яго прыспешнікі сімвалізавалі ворагаў. Усыпляючы Аленку, Чарадзей хацеў давесці ёй, што бяздзейнасць і адсутнасць волі зручнейшыя за дзеянне. А ператвараючы дзяцей у сабак і пазбаўляючы іх роднай мовы, ён паказаў, што ў прадстаўленай рэчаіснасці толькі адна асоба мае права вырашаць лёсы іншых людзей. Як тыповы ўладар-дыктатар, ён зрабіў іх зняволенымі істотамі, якія сваёй працай памнажаюць яго багацце. Янка — прадстаўнік беларускага адраджэння, гатовы дапамагчы народу (абудзіць яго душу ад сну і выкараніць парасткі злога) у пошуках гістарычнай памяці і самасвядомасці. Але паводле А. Радзялоўскай, выканаўцы адной з роляў, у «Апраметнай» быў паказаны канфлікт паміж савецкай уладай і еўрапейскім капіталізмам[147].

За аснову сваёй сімвалічнай сцэнаграфічнай канцэпцыі Леанід Нікіцін узяў павука і яго сетку. У вобразным выяўленні спектакля такі павук аплёў сваёй павутай усю краіну і ўвесь народ. Над сцэнай раскінулася вялізная, крыху пахіленая сетка. Яна складалася з вялікай колькасці расцягнутых між сцэнай і кулісамі канатаў. Люстравая паверхня на задніку не толькі адбівала павуціну, але таксама павялічвала яе. Знізу ўся канструкцыя падсвечвалася чырвоным, што рабіла ўражанне распаленасці. Гэта ўсё стварала атмасферу жуды і падкрэслівала пачуццё небяспекі. Пасярэдзіне сцэны, на ўзвышэнні стаяў трон, на якім сядзеў Чарадзей. Побач размяшчалася шкляная труна Аленкі. Справа стаяла клетка з дзецьмі. Чарадзей быў апрануты ў гнуткія, лускаватыя латы ярка-чырвонага колеру з металічным бляскам і чырвоны «мефістофелеўскі» плашч. Твар Чарадзея хаваўся за страшнай маскай, якая таксама

146 Там жа, с. 139.

147 *Успаміны А. Радзялоўскай пра спектакль «Апраметная»* (13.12.1970), БДАМЛіМ, ф. 129, адз. зах. 214, с. 2.

закрывала яго пашкоджаны чэрап. Вакол яго безупынна круціліся д'яблы, лесуны і ведзьмы ў рознакаляровых строях, дзе-нідзе парваных на шматкі. Надзвычайна спрытна яны з'язджалі па павуцінках уніз, пераскоквалі з адной другую (каб не параніць далоні, акцёры мелі адмысловыя брэзентавыя пальчаткі), выконвалі трукі на падвешаных абручах, перабіраліся з трапецыі на трапецыю, застывалі дагары нагамі або рытмічна падскоквалі. Час ад часу світа адгукалася дзіўнымі піскамі і візгамі.

Нікіцін апрануў большасць гэтых персанажаў у трыко, а твары схаваў за маскамі. Маскі і парыкі ведзьмаў былі дапасаваныя да колеру самога трыко: жоўтага, ліловага, ружовага, блакітнага або шэрага. Акрамя гэтага, яны мелі вялікія штучныя грудзі. Адзін з д'яблаў (Аляксандр Ільінскі) расхаджваў у цыліндры і ботах з доўгімі насамі. Целы, твары, рукі і ногі былі пафарбаваныя ў адзін тон і часам кантраставалі з колерам касцюма. Ахова Чарадзея, аддзел жандараў, была апранутая ў мундзіры з каменнямі і адзнакамі, на поясе ў іх былі пісталеты і нагайкі (алюзія на царскія часы). У сваю чаргу, рыцары-вызваліцелі Аленкі былі ў чорных гарнітурах, пальчатках і са шчытамі ў руках. Белы колер таксама дамінаваў у строях Аленкі і Янкі. Сутыкненнем такіх кантрасных колераў Нікіцін хацеў супрацьпаставіць два адрозныя светы. Гэты ж прынцып выкарыстаў рэжысёр для пастаноўкі спосабу перамяшчэння акцёраў і танцаў (харэаграфія — Леў Лашчылін). Пластычныя, далікатныя і натуральныя рухі Аленкі і Янкі кантраставалі з механічнай, вострай, рэзкай, троху экзатычнай мовай цела Чарадзея і яго світы. Такім чынам, дзякуючы сцэнаграфіі, касцюмам і акцёрскаму выкананню ў свядомасці гледачоў свет выразна падзяліўся на добры і злы. Рытм дзеянню надавала музыка Аляксандра Грачанінава[148], якая суправаджала пастаноўку ад пачатку да канца. Кампазітар выкарыстаў беларускія народныя мелодыі. У сваёй рэцэнзіі Юльян Дрэйзін падкрэсліваў, што асабліва моцнае ўражанне на яго зрабілі некалькі сцэн: хор багатыроў, якія будуюць турму для Аленкі; мелодыя ведзьмаў, што нясуць Алену ў крышталёвы палац, і танец Чорнай Ліліі, калі яна хоча закахаць у сябе Янку і перашкодзіць яму ў пошуках

148 Аляксандр Грачанінаў (1864—1956) — рускі кампазітар. Найбольш вядомы як аўтар харавых твораў і апрацовак народных песень. Напісаў тры оперы для дзяцей. Супрацоўнічаў з МХАТ. Аўтар музыкі да спектакляў «Цар Фёдар Іаанавіч» (1898), «Смерць Івана Грознага» (1899). Неўзабаве пасля стварэння музыкі да «Апраметнай» Грачанінаў эміграваў у Злучаныя Штаты Амерыкі (1925).

колішняй каханай[149]. На думку А. Вазнясенскага, момантамі музыка настолькі адпавядала тэксту, што акцёры «не прамаўляюць, але спяваюць свае партыі»[150].

Гэтак жа важнае значэнне мела асвятленне сцэны. Шэрае або срэбнае святло пражэктараў стварала загадкава-таямнічую атмасферу і таксама спрыяла напружанню. Падсвечаная чырвоным павута і касцюм Чарадзея сімвалізавалі прагу крыві. Калі прамень скіроўваўся на трон, спінка якога была дэкараваная каляровымі шкельцамі і па тэхніцы нагадвала вітраж, здавалася, што ўся прастора сцэны пачынала мігцець, іскрыцца і мяняць адценні. А калі асвятляўся подыум, аздоблены з усіх бакоў бляхай, са сцэны патыхала холадам, залу запаўняла непрыемная, халодная атмасфера.

Варта падкрэсліць, што «Апраметная» была пастаўлена ў 1925 годзе, у перыяд беларусізацыі. Заключаныя ў п'есе і падкрэсленыя ў спектаклі ідэі Шашалевіча былі сугучныя поглядам многіх лідараў беларускага адраджэння пачатку XX ст., у т.л. Вацлава Ластоўскага і Усевалада Ігнатоўскага. У вобразах Янкі і рыцараў увасобіліся чаканні і надзеі беларускага народа: на лепшае жыццё і незалежнасць у складзе СССР, на магчымасць інтэнсіўнага развіцця беларускай культуры, мастацтва, мовы і літаратуры — а таксама вера ў веліч чалавечых магчымасцей. Існуюць пэўныя паралелі паміж «Апраметнай» і «Царом Максімільянам». Янка быццам бы працягвае і пераймае справу Рыцара-волата. Толькі М. Таўбэ ацаніў гэты спектакль надзвычайна высока. Ён адзначыў выключную прыгажосць сцэнаграфіі і найноўшы ўзровень яе тэхнічнага выканання. Павуціна змяняе адценні і стварае ўражанне сапраўднага падземнага каралеўства. Музыка ўмела дапасаваная да кожнага руху і слова, а выканаўцы выдатна спяваюць і танчаць, «на ўсе рукі майстры — добра сьпяваюць і танцуюць, спрытныя акрабаты і тонкія артысты»[151]. У сваю чаргу, У. Лілін і В. Вольскі не хвалілі абурэння з той нагоды, што «прасякнуты цьмянай і загадкавай містыкай» спектакль знаходзіцца ў рэпертуары БДТ-2 і нават быў выбраны для адкрыцця сезона ў сталіцы. «Тэксту зусім няма, а тое, што ёсць, — благое і нікчэмнае. Апраметная, ведзьмякі, чэрці — гэта безумоў-

149 Ю. Дрэйзін, *Музыка ў «Апраметнай»*, «Савецкая Беларусь» 23.10.1927, № 242, с. 3.

150 А. Вазнясенскі, *Другі...*, цыт. выш., с. 106.

151 М. Таўбэ, *Экран і сцэна. «Апраметная» (На грамадзкім праглядзе п'есы БДТ-2)*, «Чырвоная Змена» 18.10.1927, № 117, с. 4.

на намёк на царскую Расію і панскую Польшчу»[152], — пісаў У. Лілін. Вольскі не разумеў, што сімвалізуюць рыцары, віцязь і хто такі герой-вызваліцель. На яго думку, калі першыя павінны асацыявацца ў гледачоў з сялянамі, другі — з інтэлігенцыяй, якая абуджае з вечнага сну і заклікае да адраджэння, то стваральнікі спектакля або зрабілі палітычную памылку, бо вядучае месца ў рэвалюцыі належыць рабочым, або сказілі гістарычную перспектыву[153]. «Мы маем перад сабой пэўнае жаданне адбіць ідэю вызвалення Беларусі ў гістарычна няправільным і шкодным разрэзе», — гаворыць Лілін, які мяркуе, што з палітычнага гледзішча «Апраметнай» наагул не павінна быць у рэпертуары. У гэтым меркаванні яго падтрымаў Вольскі: «Малады беларускі калектыў павінен навучыцца размаўляць з гледачом не старэчым мармытаннем лірніка, а з дапамогай простай і зразумелай сучаснай мовы. У адваротным выпадку ён ператворыцца ў элітарны тэатр нацыяналістычнага кшталту».

Прысутныя ў зале рабочыя кепска прынялі спектакль. Калі акцёры выйшлі на паклон, яны гучна свісцелі і тупалі нагамі. Пасля такой рэакцыі публікі і негатыўных водгукаў крытыкаў «Апраметную» паказалі на мінскай сцэне толькі тры разы, а пасля некалькіх паказаў у Бабруйску і Гомелі знялі з рэпертуару. Сітуацыю не ў стане быў выратаваць нават тагачасны камісар НКА А. Баліцкі, які падтрымаў акцёраў і падпісаў дазвол на паказ спектакля яшчэ цягам шасці месяцаў[154]. Неўзабаве амаль усе крытыкі, якія выказваліся на тэму мастацкай праграмы БДТ-2, негатыўна ацанілі спектакль.

Напрыклад, В. Вольскі быў перакананы, што «па сутнасьці гэта праграма ўсёй беларускай інтэрвенцыяністкай контррэвалюцыі»[155]. А. Некрашэвіч казаў, што ў «Апраметнай» «з усяго гэтага твора нясе звярынай нянавісьцю да ўсяго рускага. Акрэслена відаць, што па сутнасьці гэта праграма ўсёй беларускай контррэвалюцыі»[156].

152 У. Лілін, *Тэатр «Апраметная» (Адчыненьне сэзону ў 2 Бел. Дзярж. Тэатры)*, «Звязда» 19.10.1927, № 239, с. 4.

153 В. В-ский, *«Васильковая мистика» (К открытию сезона в БГТ-2)*, «Рабочий» 19.10.1927, с. 4.

154 Спектакль «Апраметная» быў паказаны 7 разоў, яго паглядзела 1 289 чалавек. Для параўнання: «Бакханкі» — 2333, «Эрас і Псіхея» (1926—1927) — 2498, «Цар Максімільян» (1926—1928) — 10 398, «Астап» (1926—1928) — 11 147, «Сон у летнюю ноч» — 16 007.

155 В. Вольскі, *Далей, наперад!*, «Заря Запада» 18.08.1929, № 189, с. 2.

156 А. Некрашэвіч, *Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр*, «Полымя Рэвалюцыі» 1934, № 5, с. 141.

Дзве наступныя пастаноўкі Студыі — гэта «Бакханкі» Еўрыпіда і «Эрас і Псіхея» Ежы Жулаўскага. Рэпетыцыі пачаліся ў Маскве, а скончыліся ўжо ў Віцебску. Першай адбылася прэм'ера «Бакханак» (рэж. Валянцін Смышляеў, Канстанцін Саннікаў, маст. Барыс Матрунін[157], кампазітар Анатолій Аляксандраў[158], сакавік 1927/Віцебск). П'есу пераклаў з грэчаскай музыколаг Юльян Дрэйзін. Каб наблізіць да гледачоў змест твора, ён склаў слоўнік імёнаў герояў, геаграфічных назваў і датычных антычнасці паняццяў, якія быў далучаны да праграмкі. На жаль, адсутнасць архіўных матэрыялаў, здымкаў і рэцэнзій не дазваляюць рэканструяваць спектакль. Як можна меркаваць з інтэрв'ю Смышляева, якое ён даў адной з маскоўскіх газет, яго намерам было не рэканструяваць грэчаскі тэатр, але толькі прадставіць «выразна паказаныя перажыванні герояў». Рэжысёр прызнаўся, што тэкст прыцягнуў яго ўвагу з дзвюх прычын: ён даваў магчымасць стварыць «сінтэтычнае відовішча» і мог быць полем пошуку адпаведнай формы для калектыўных сцэн[159]. Трэба таксама памятаць, што на пачатку XX ст. некаторыя рускія літаратары, у т.л. Усевалад Іванаў і Андрэй Белы, заклікалі вярнуцца да антычнага тэатра і творчага выкарыстання яго багатых сродкаў.

У гэты перыяд (1925—1927) Смышляеў узяўся за складанае заданне: пастаноўку адразу трох антычных трагедый: «Праметэй» Эсхіла на сцэне МХАТ, «Арэстэя» Эсхіла — у МХАТ-2 і «Вакханкі» Еўрыпіда — у беларускай Студыі. Убачыўшы ў гэтых творах магчымасць весці дыялог з сучаснасцю, ён стараўся закрануць першадусім маральныя і філасофскія аспекты, пазбягаючы даслоўнасці. Аднак найбольш цяжкасцей ён меў з першым тэкстам. Тлумачачы такую рэпертуарную пазіцыю,

157 Барыс Матрунін (1895—1959) — мастак, сцэнограф. Выпускнік (1917) Маскоўскага вучылішча жывапісу, разьбярства і дойлідства (вучань Канстанціна Каровіна). Скончыў таксама Маскоўскі архітэктурна-будаўнічы інстытут (1936). З 1918 працаваў мастаком у многіх маскоўскіх тэатрах.

158 Анатолій Аляксандраў (1888—1982) — кампазітар, піяніст, педагог. Аўтар шасці опер, у т.л. «Два светы» (паводле Апалона Майкова, 1916), «Бэла» (паводле «Героя нашага часу» Міхаіла Лермантава, 1941—1945), «Дзікая Бара» (паводле Бажэны Немцавай, 1954—1957), «Ляўша» (паводле М. Ляскова, 1976), балета «Масква ў 1818 годзе», двух сімвоній (1965, 1978), чатырох квартэтаў (1914, 1942, 1942, 1953), двух балад і больш чым 150 рамансаў. Да 1974 года выконваў уласныя творы.

159 В. Смышляев, *Античность на современной сцене (Беседа с В. С. Смышлевым)*, «Вечерняя Москва» 2.11.1926, с. 4.

Уладзімір Немiровіч-Данчанка падкрэсліваў: «Тэатр выбірае дадзеную трагедыю, бо міф аб Праметэі ёсць міфам аб вызваленні чалавецтва, і асноўны пафас гэтай трагедыі — пафас рэвалюцыі»[160]. Некалькі месяцаў рэпетыцый скончыліся няўдачай, было прынятае рашэнне адмовіцца ад пастаноўкі. У бунце Праметэя супраць Бога, сіл прыроды і скутай свабоды духа Смышляеў, натуральна, бачыў падабенства да тагачаснай палітычнай сітуацыі і спрабаваў праз тэкст Эсіхла паразважаць над сэнсам рэвалюцыйных ідэй. Манументальнасць і ўзнёсласць прамоўленых у творы слоў рэжысёр стараўся злагодзіць і зрабіць менш адчувальнымі з дапамогай хору і танцаў у стылі Айседоры Дункан. На генеральнай рэпетыцыі выявілася, што ніхто з акцёраў не валодае такім жанрам, як трагедыя, а таксама адпаведнай яму мовай цела. Прысутны на рэпетыцыі Станіслаўскі не хаваў незадаволенасці. «Праметэй Эсхіла не бог, а чалавек: ён проста ходзіць, хоць яго "душа ляціць у неба"»[161], — казаў ён рэжысёру. Троху раней пра магчымасць няўдачы спектакля перасцерагаў таксама перакладчык п'есы на рускую мову, паэт Сяргей Салаўёў. У лісце Станіслаўскаму ён пісаў: «Я ведаю, што Смышляеў ставіць сваёй задачай маралізацыю грамадства праз тэатр, і гэта цалкам магчыма, калі дзейнічаць асцярожна»[162]. Падаецца цалкам натуральным, што рэжысёр казак і легенд («Цар Максімільян», «Апраметная» і «Сон у летнюю ноч») звярнуўся да міфаў («Бакханкі» і «Эрас і Псіхея»). З іх дапамогай ён хацеў, як і ў папярэдніх спектаклях, уцячы ад сярмяжнай рэчаіснасці і засяродзіцца на ўніверсальных і вечных пытаннях, на адносінах кшталту «самотны герой / індывідуум / асоба супраць грамадства / натоўп». «У сюжэтах старажытнай Грэцыі [...] беларуская Студыя знайшла архетып адвечных сітуацый і канфліктаў, правяла тэатралізацыю ўласных фантазій — уяўленняў пра дух і будову свету, пра рэвалюцыю, чалавечую натуру і свабоду. Студыя паэтызавала антычных персанажаў і свабоднага, гарманічнага чалавека»[163], — слушна заўважыў У. Мальцаў.

160 Цыт. пав.: М. Строева, *Режиссерские искания Станиславского: 1917—1938*, Москва 1977, с. 124.

161 Там жа.

162 Там жа.

163 Гл. В. Мальцев, *Русский авангард и формирование национальных традиций* (*Сценография белорусский театров 1910—1920-х годов*), [в:] *Авангард и театр 1910—1920-х годов*, Москва 2008, с. 253–254.

Юльян Дрэйзін у праграмцы да спектакля прапанаваў трактаваць пастаноўку як гераічную драму, патлумачыўшы гэта наступным чынам: «Пантэй, у якога пачаў разьвінацца рацыяналізм, крытычна адносіцца да традыцыйных старых багоў і змагаецца з бакхічным культам Дыоніса. Пантэй — яшчэ адзінка, ён адзін не паддаўся захапленьню культам, і ў змаганьні гіне ад рукі свае маткі. Яго сьмерць адчыняе вочы на той гіпноз, пад уладай якога ўсе былі дагэтуль»[164]. Бачна, што Смышляеў працягвае распачатую яшчэ ў «Цары Максімільяне» тэму: смерць сына ад рук аднаго з бацькоў. У абодвух выпадках смерць можна разглядаць як абрад ініцыяцыі, прынясення сябе ў ахвяру, а таксама як прызначэнне, што вынікае са змагання паміж Богам і чалавекам.

Сцэнаграфія «Бакханак» выглядала наступным чынам: па абодва бакі сцэны стаялі калоны, на якія абапіраўся франтон. Гэтыя тыповыя элементы антычнай архітэктуры мусілі сімвалізаваць адначасова палац Пантэя і святыню. У цэнтральнай частцы сцэны былі ўсталяваныя сходы, яны вялі на маленькую пляцоўку, з якой Пантэй (Васіль Рагавенка) мог назіраць за вакханаліямі. Авангардная канструкцыя сходаў у пэўнай ступені кантраставала з лініяй калон, перад якімі паўколам стаяў грэчаскі хор. На галовах у харыстаў былі вянкі з плюшчу, а іх строі складаліся з блузак (сшытыя кавалкі шкураў, падобныя да кажухоў) і прыточаных да іх плісавых спадніц. У пэўных сцэнах хор быў адным цэлым, а ў іншых раздзяляўся на дзве часткі і стаяў па баках сцэны. Акрамя хору, на сцэне знаходзіліся апранутыя ў празрыстыя тунікі вакханкі. Яны стаялі нерухома большую частку спектакля, нагадваючы фігуры з антычных ваз (варта згадаць, што падчас рэпетыцыяй студэнты мелі заданне падрабязна вывучыць выяўленыя на антычных вазах постаці і навучыцца пераймаць іх пластыку). Вакханкі выконвалі некалькі абрадавых танцаў, а пасля зноў вярталіся на свае месцы і нерухомелі. Вось як Заір Азгур запомніў Стэфанію Станюту ў ролі Агавы: «Нават у сцэне памяшальніцтва актрыса захапляла трагічным хараством сваіх поз і рухаў. [...] Цудоўная пастава, дасканалая пластыка, бездакорна развучаныя рухі, выразнасць жэстаў, гнуткі стан, чароўная гармонія словаў і рухаў — усё гэта яна падпарадкоўвала "музыцы" лёсу, пра які вядзецца ў спектаклі. Парадак паўз і нечаканых маналогаў, захапляльна прыгожы смех і жарсны шэпт, здольнасць працаваць у дуэце з партнёрам (уменне слухаць

164 Ю. Дрэйзін, *Бакханкі*, [у:] *Праграма*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 21, адз. зах. 1, с. 35.

і разумець, стрымліваць сваю жарсць), красамоўныя погляды — вось прыроджаныя рысы гэтай актрысы»[165].

«Эрас і Псіхея» Ежы Жулаўскага (рэж. Барыс Афонін пры ўдзеле Мікалая Міцкевіча, мастак Леанід Нікіцін, кампазітар Уладзімір Крукаў[166], 03.1927 / Віцебск) прыцягнуў увагу Смышляева, калі ў 1923—1924 гадах ён разам са студэнтамі габрэйскай студыі «Культур-Ліга»[167] рыхтаваў спектакль «Сабатай Цві» (1911) і зацікавіўся творчасцю польскага аўтара. Як адзначыў у праграмцы да спектакля Аўген Барычэўскі, гэтая п'еса ідэальна пасавала да пастаноўкі: «П'еса зьвярнула на сябе ўвагу рознакалёрнасцю свайго зьместу, багацьцем самых рознастайных гістарычных кругабегаў, якія зьявіліся вельмі ўдзячным матар'ялам для сцэнічных практыковак маладога колектыву»[168].

Выбар твора зацвердзіўся спачатку спецыяльнай камісіяй НКА (25-30.11.1925), а пасля на пасяджэнні калегіі НКА (22.02.1926). Было падкрэслена, што трэба «працягваць працу над п'есай Жулаўскага, падаць свае меркаванні аб тым, якія будуць зроблены змены ў тэксце і наогул, як варта яе перапрацаваць, каб яна была вытрымана з ідэалагічнага боку і была карысна для рабоча-сялянскага гледача»[169]. У выніку апрацоўкі з тэксту была прыбраная сцэна пад назвай «Праз крэў», дзеянне ў якой адбывалася ў Парыжы падчас французскай рэвалюцыі 1792 года. Заклікаць народ да бунту і расправы з уладамі ў тыя часы магло было быць досыць небяспечна. З просьбай пера-

165 З. Азгур, *Актриса Стефания…*, цыт. раб., с. 258–259.

166 Уладзімір Крукаў (1902—1960) — кампазітар. Найбольш вядомыя оперы «Паштальён» (паводле А. Пушкіна, 1939) і «Дзмітрый Данской» (1947). Супрацоўнічаў з В. Смышляевым падчас пастаноўкі «Арэстэі» Эсхіла (16.02. 1926, МХАТ-2) і «Бабёфа» («Змова роўных») Міхаіла Левідава (24.12.1927, Украінскі ГОСЕТ, Адэса).

167 Габрэйская тэатральная студыя «Культур-Ліга» была створаная ў Кіеве (12.03.1919) пад кіраўніцтвам Эфраіма Лойтэра і Іосіфа Куніна. У снежні 1921 г. Студыя была перанесеная ў Маскву з мэтай павышэння ўзроўню навучання. Сярод выкладчыкаў былі Я. Вахтангаў, У. Меерхольд, А. Граноўскі. Запланаваная на канец 1924 г. прэм'ера «Сабатай Цві», на жаль, не адбылася. Згодна з распараджэннем 19.05.1924 Студыя была распушчаная. На яе базе ў Харкаве 6.12.1925 паўстаў Украінскі дзяржаўны габрэйскі тэатр (ГОСЕТ).

168 А. Барычэўскі, «*Эрас і Псіхея*», [у:] *Праграма*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 21, адз. зах. 1, с. 29.

169 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 301, с. 17.

класці п'есу звярнуліся да Янкі Купалы, які цудоўна справіўся з заданнем[170]. Рэпетыцыі пачаліся ў Маскве і працягваліся ў Віцебску[171].

Жулаўскі, у значнай ступені абапіраючыся на творы Апулея, стварыў паэтычную казку пра вандраванні чалавечай душы (Псіхеі), якая прагне злучыцца з каханнем (Эрасам). Пасля таго як Псіхея (Стэфанія Станюта) парушыла правілы і ўбачыла твар Эраса (Канстанцін Саннікаў), ёй наканаваныя вечныя бадзянні ў пошуках свайго каханага. Драматург вядзе сваю гераіню праз усю гісторыю чалавецтва: з дахрысціянскіх часоў (сцэна I: «У Аркадыі») праз часы рымскія (сцэна II: «Змяркане багоў»), Сярэднявечча (сцэна III: «Пад крыжам») і Рэнесанс (сцэна IV: «На пераломе») да канца XIX ст. (сцэна V: «Дзень сённяшні»). Пачаткова Псіхея нічым не выдзяецца са сваёй світы. Затым яна становіцца беднай вандроўнай спявачкай, пасля манашкай, італьянскай княгіняй, каханкай і ўтрыманкай банкіра, а напрыканцы — небяспечнай бунтаркай, зняволенай у глыбокіх лёхах (сцэна VI: «Вызваленне»). Ніколі яна не была ані свабоднай, ані шчаслівай. Яна пачуваецца адчужанай, не можа знайсці такога шуканага і такога жаданага ідэалу прыгажосці і кахання. Яе даймаюць прадчуванні і відзежы, а ў яе душы распаляецца вялікая жарсць.

У інтэрпрэтацыі Жулаўскага Псіхея асуджаная на змаганне з матэрыяй, якую ўвасабляе Блякс (Цімафей Сяргейчык). Як і Псіхея, ён змяняе аблiччы: парабак, рымскі прэфект у Александрыі, абат аднаго з каталіцкіх кляштараў, кіраўнік магутнага войска, палітычна ўплывовы банкір, а ў фінале — кароль свету. Кожнага разу ён намагаецца зняважыць і прынізіць Псіхею, пакараць яе або прымусіць прыняць няслушнае рашэнне, тым самым падпарадкоўваючы яе сваёй волі. Аднак заўсёды цярпіць духоўную і маральную паразу. Толькі тады, калі з'яўляецца рэальная пагроза для ўсяго свету і яго ўлады, Блякс вымушаны прасіць парады і падтрымкі Псіхеі. Ён сам прыходзіць да яе, але замест дапамогі атрымлівае з ейных рук смерць. Псіхея ўзнагароджаная за свае пакуты, мучэнні і смеласць. Яна можа назаўжды злучыцца з Эрасам.

З увасабленнем сваёй ролі героя будучыні сур'ёзныя клопаты меў Цімафей Сяргейчык, выканаўца ролі Блякса: «Блякс — кароль будучага свету. Які гэта свет? Які сам кароль яго? Як ён ходзіць, як размаўляе, што думае? З чаго пачаць? За што ўчапіцца? Не ве-

170 Е. Жулаўскі, *Эрас і Псіхея* (пер. Я. Купалы), Музей Янкі Купалы ў Мінску, ф. А, воп.1, раздзел 10, адз. зах. 332, с. 1–89.

171 «*Эрос и Психея*». *Во 2-ом БДТ*, «Заря Запада» 28.12.1926, № 298, с. 4.

даю. Хаджу, думаю, мучуся… За што ні вазьмуся — нічога не выходзіць. Пачну рэпеціраваць — піск нейкі. Я нібы захварэў: нейкая раздвоенасць, супярэчнасць паміж тым, што вывучаў, і матэрыялам ролі. Сістэма Станіслаўскага вучыць, як стварыць на сцэне жывога чалавека, а матэрыял ролі абстрактнасць — сімвал, па-за часам і прасторай. Моташна. Цяжка на сэрцы. Нічога з мяне, відаць, не будзе. Дайшоў да таго, што страціў сон», — узгадваў акцёр пазней. Неяк уначы ён адчыніў акно і глядзеў на Маскву з вышыні шостага паверха. Было ціха, горад спаў. Раптам здалёк Сяргейчык пачуў працяглае, перарывістае рэха паравознага гудка: «[…] такі сумны, тужлівы і вельмі адзінокі. І я адразу знайшоў тое, што мне было патрэбна. Так Блякс гаворыць — кароль будучага свету. Да самай раніцы працаваў як у ліхаманцы, а як развіднелася, пабег на кватэру да Барыса Макаравіча [Афоніна] і паказаў яму свайго караля. Ён застаўся ім задаволены»[172]. На думку акцёра, калі спектакль пачалі ставіць у Віцебску, неўзабаве стала ясна, што караля свету чакае «сумны, тужлівы і адзінокі лёс. У гэтым і знаходзілася мая праўда ў ролі і маё інтуітыўнае прадбачанне ў ёй. А гэта ўжо шмат што азначала для мяне ў той час»[173].

Праз гады Сяргейчык падкрэсліваў, што, дзякуючы ўдзелу ў гэтым спектаклі, ён зразумеў, з якой вялікай аддачай акцёр павінен працаваць над роллю: «Мужнасць, самадысцыпліна, сканцэнтраванне сваёй увагі, усяго сябе на адной мэце неабходны яму. Усё патрэбна выключыць, пра ўсё забыцца, акрамя аднаго — ролі. Тут я пазнаў моц уяўлення і фантазіі — іх месца ў творчасці акцёра»[174].

172 Ц. Сяргейчык, *Нататкі…*, цыт. выш., с. 104–105.

173 Там жа, с. 106.

174 Там жа, с. 104. Пасля генеральнай рэпетыцыі ў Віцебску Смышляеў прызнаўся Сяргейчыку: «Я не верыў, што сыграеце Блякса, таму што ў вас няма адпаведнага да гэтай ролі псіхафізічнага матэрыялу, а Барыс Макаравіч [Афонін] убачыў у вас талент, які толькі і можа перамагаць свой матэрыял. І вы яго перамаглі. Вам трэба верыць у сябе. Калі будзеце працаваць над сабой, як і раней, я прадказваю вам выдатную будучыню» (Там жа, с. 118). У адрас Афоніна таксама былі сказаныя кампліменты: «Заздрошчу вам, Барыс Макаравіч. Вы умееце адкрываць людзей, а гэта самае каштоўнае ў нашай педагагічнай дзейнасці. Я не верыў, што Сяргейчык можа сыграць ролю Блякса. Вы настаялі на сваім, і сёння я на справе пераканаўся ў сваёй памылцы. З вялікай радасцю яшчэ раз віншую абодвух з поспехамі і п'ю за ваша здароўе. […] Хітры вы, Барыс Макаравіч. "Вучу як умею!.." Па-рознаму можна вучыць і глядзець. Я бачыў у Сяргейчыку толькі коміка, а вы разгледзелі ў ім яшчэ і другі бок даравання і паказалі мне яго ў поўную моц» (Там жа, с. 117–118).

Роля Блякса дазволіла артысту зразумець дзве важныя рэчы. Па-першае, праўда жыцця, нават насуперак волі акцёра, можа значна ўплываць на чысты творчы працэс і дапамагаць у ім, падказваць нечаканыя рашэнні. Па-другое, калі акцёр усю сваю ўвагу засяродзіць на ролі, вывучыць усе неабходныя матэрыялы, калі роля авалодае ім да ступені зліцця са сваім персанажам — толькі тады ў яго з'явіцца нейкае бачанне, задума ролі: «Ты ведаеш,чаго ты хочаш, і тады ў тваёй памяці ажываюць жыццёвыя назіранні і ўражанні, неабходныя табе, якія і дапамагаюць ажыццяўляць вобраз цялесна і духоўна і канкрэтызаваць яго. У такія мінуты дзе б ты ні быў, ты ўсюды ў жыцці будзеш знаходзіць усё неабходнае твайму вобразу. Яно само будзе прасіцца да цябе, толькі адбірай і ўжывай»[175].

Беручыся за п'есу Жулаўскага, Барыс Афонін хацеў пераказаць некалькі вельмі істотных ідэй, заключаных у гэтым творы. Перш за ўсё ён хацеў падкрэсліць канфлікт паміж душой і матэрыяй, святлом і цемрай, дабром і злом. Распавесці пра выключна важныя для кожнага стасункі ў катэгорыях «чалавек і свабода», «чалавек і грамадства», «чалавек і рэлігія», «чалавек і мастацтва». І, натуральна, прадставіць адвечны міф пра пошукі раю і шчасця — так, як на зямлі, як і ва ўласнай душы. Афоніну было важна сказаць: калі нехта мае мэту і ўсімі сродкамі імкнецца ажыццявіць яе, калі ў яго ёсць свой Эрас, які будзе дапамагаць яму, даваць сілы, надзею і смеласць, тады чалавек зможа пераадолець усе цяжкасці на сваім шляху. Як заўважыў У. Мальцаў, пастановачная група ідэалізавала Антычнасць, прадстаўляючы гэты перыяд залатым векам, у якім людзі і багі жылі шчасліва: «Студыйцы ідэалізавалі антычнасць накшталт нейкай зямлі абяцанай, дзе людзі і багі жывуць шчасліва. […] І антычнасць узнікае як міфалагізаванае, пазагістарычнае, культурніцкае ўяўленне пра прыгожае, чыстае і свабоднае жыццё. […] П'еса сімвалічна, алегарычна ўслаўляе тытанічныя магчымасці чалавека, якім рухае энергія ідэі, — суладна з грамадскім ідэалам асобы 1920-х гадоў, асобы вольнай і моцнай»[176].

Перад акцёрамі, мастаком (Леанід Нікіцін) і кампазітарам (Уладзімір Крукаў[177]) стаяла цяжкая задача. Кожная з шасці прадстаўленых сцэн мусіла быць звязаная з іншымі і ствараць адно граманіч-

175 Там жа, с. 105.

176 У. Мальцаў, *Страсці на шляху да цудоўнага жыцця*, «Мастацтва» 1996, № 10, с. 12.

177 В. Крюков, *«Эрос и Психея» (партитура)*, РГАЛИ, ф. 2370, оп. 1, ед. хран. 19.

нае цэлае. Студыйцы інтэнсіўна чыталі спецыяльную літаратуру па гісторыі, культуры і мастацтве, а таксама рэгулярна наведвалі музеі, вывучаючы там розныя эпохі: раннехрысціянскія часы, Сярэднявечча, Рэнесанс і капіталізм XIX стагоддзя. І ўжо на занятках педагогі прыкладалі ўсе намаганні, каб студэнты не капіравалі і не перадавалі механічна характэрных ці стэрэатыпных для розных эпох поз і жэстаў, а выкарыстоўвалі прыёмы стылізацыі, што дазваляла хутчэй знайсці цэласную канцэпцыю. Нікіцін падрыхтаваў шэсць пано, кожнае з якіх досыць стылізавана адлюстроўвала пэўную эпоху. Антычныя часы павінны быць прадстаўленыя публіцы як кампазіцыя з шасці калон і некалькіх скульптур, сярэднявечны кляштар — як высокі каменны мур з брамай пасярэдзіне і драўлянай скульптурай Хрыста, а рэнесансны палац — з калонамі, цудоўнымі карцінамі і вітражамі. Усе гэтыя мізансцэны злучаў высокі подыум, ад якога па баках адыходзілі прыступкі. Як узгадвае Таццяна Бандарчык, такая ўяўная прастата хавала ў сабе задуму прадставіць платонаўскую ідэі «свету як адлюстравання»[178]. З гэтай мэтай мастак паклапаціўся пра тое, каб на ўсіх пано паўтараліся або гарманіравалі дэталі ці колеры. Найважнейшым было пано з першай сцэны, якое прадстаўляла Аркадыю: на першым плане раскінуўся луг з сакаўной травой і яркімі кветкамі, за ім віднеліся фрагмент зялёнага лесу і падобны да грэчаскага храма каралеўскі замак на ўзгорку, а над усім гэтым — чыстае, блакітнае неба. На заднім плане ўздымаліся магутныя шэрыя скалы — знакі блізкага няшчасця. Уважлівы назіральнік у кожным наступным пано лёгка мог заўважыць алюзіі на самы першы ідылічны пейзаж з кветкамі, травой, лугам, замкам і блакітным небам. Такім чынам гэты сцэнаграфічны прыём ствараў эфект падвойнага адлюстравання: адна карціна адбівалася ў другой.

Цікава была вырашана сцэнічная прастора. Афонін расплянаваў дзеянне ў спектаклі так, каб кожная наступная сцэна адбывалася на ўсё вузейшай пляцоўцы і пры ўсё слабейшым асвятленні. У выніку ў апошняй сцэне («Вызваленне») Блякс і яго світа ледзь змяшчаліся на вузкай выспе. Цікава таксама тое, што, дзякуючы касцюмам і спецыфічным рухам, акцёры нагадвалі робатаў. Як адзначае Цімафей Сяргейчык, ідэю такога вырашэння Нікіцін пазычыў у Карла Чапэка, чыя ўтапійна-фантастычная п'еса «R.U.R.» («Росумскія Універсальныя Робаты»), нядаўна перакладзеная на рускую мову, карысталася вялікім поспехам. Гэты прыём, паводле задумы ства-

[178] БДАМЛіМ, ф. 23, воп. 1, адз. зах. 4, с. 189.

ральнікаў спектакля, павінен быў падкрэсліць пагрозу, якую нясе аўтаматызацыя ў тых выпадках, калі дзеля яе чалавецтва адмаўляецца ад дасканаласці і прыгажосці.

Антаганізм паміж Псіхеяй і Бляксам Нікіцін падкрэсліў таксама з дапамогай касцюмаў. Лёгкія, эфірныя сукенкі Псіхеі, вытрыманыя ў розных адценнях блакіту, выразна кантраставалі з суворымі, жорсткімі строямі Блякса такіх вострых колераў, як чырвань, пурпур, шэрыя і чорныя тоны. Калі пасля смерці Блякса нарэшце з'яўляўся Эрас, водбліскі ад яго бліскучага, залацістага плашча разыходзіліся па ўсіх прадметах навокал, такім чынам сцэна зноў павялічвалася, асветленая «сонечнымі прамянямі» У гледачах абуджалася надзея, што свет будзе ўратаваны і вяртанне ў Аркадыю магчымае.

Два цікавыя факты, датычныя гэтай пастаноўкі, захавала ў памяці Стэфанія Станюта. Аднойчы пасля спектакля да яе падышоў адзін чыноўнік мясцовай адміністрацыі, павіншаваў і выказаў думку, што было б добра, калі б аўтары дапісалі яшчэ адну сцэну, дзеянне якой адбывалася б у сучаснасці, а Псіхея прыняла б аблічча работніцы ў чырвонай хустцы, пераможцы працоўнага спаборніцтва[179]. Другі займальны факт звязаны з эпізодам з III сцэны. На рэпліку Джыралама: «Вы падобныя да Сонца!» — Псіхея адказвае: «Тады гуляйце ў Сонцы!»[180] Станюта гаворыць, што гэтымі словамі акцёры часта карысталіся, развітваючыся або жадаючы адно аднаму чагосьці добрага. «Гуляйце ў сонцы!» у іх разуменні значыла быць шчаслівым, у сонечным, цёплым святле, радавацца, пакуль магчыма[181]. На жаль, па прыездзе ў Віцебск студыйцы хутка зарыентаваліся, якія змены адбываюцца ў краіне і чым гэта можа пагражаць калектыву. Цяжка было захаваць аптымізм і добры настрой.

У прэсе не з'явілася аніводнай рэцэнзіі на «Эраса і Псіхею». Пасля некалькіх паказаў спектакль быў зняты з рэпертуару. Падсумоўваючы дзейнасць тэатра за восем гадоў, Алесь Некрашэвіч бачыў галоўную задуму спектакля ў паказе змагання ідэалізму (Псіхея) з матэрыялізмам (Блякс): «Матэрыялізм — база светапогляду пралетарыята, а у п'есе Блякс трактаваўся як нешта да дзікасьці агіднае, як нейкая "фата-маргана", якая ва ўсе вякі і ва ўсіх народаў

[179] А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 35.

[180] J. Żuławski, *Eros i Psyche*, Lwów 1909, s. 139.

[181] А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 50.

праследуе чыстую прыгожую Псіху (душу)»[182]. На думку крытыка, даволі натуральна, што твор успрыняўся як праява «рэакцыйнай філасофіі супроць матэрыялізму» і сустрэўся з негатыўнай ацэнкай працоўнага класа. Крыху пазней гэтая думка была абгрунтавана ў артыкуле «Драматычныя тэатры Беларусі»: «У аснову гэтага спектакля быў пакладзены ідэалістычны тэзіс пра тое, што ўсё зямное вядзе нібыта да падману, да расчаравання, да пагібелі, што душа, вызваленая ад усяго зямнога, можа выратаваць свет»[183]. Варта памятаць, што два апошнія меркаванні былі агучаныя ў часы дамінавання сацыялістычнага рэалізму.

З'яўленне БДТ-2 у Віцебску. Дырэкцыя Мікалая Красінскага

Камісія Наркамасветы, якая кантралявала дзейнасць Студыі (25–30.11.1925), палічыла, што трупа гатовая, каб увосень 1925 г. распачаць тэатральны сезон у Беларусі. Камісія адзначыла толькі, што варта як найхутчэй адшукаць адпаведнага кандыдата на пасаду мастацкага кіраўніка[184]. Са студзеня да сярэдзіны траўня 1926 г. Студыя інтэнсіўна працавала, каб падрыхтаваць адпаведны рэпертуар. Паводле рашэння Наркамасветы (5.04.1926)[185] калектыў атрымаў назву «Беларускі другі дзяржаўны тэатр» (БДТ-2), а яго сядзібай мусіў быць будынак гарадскога тэатра ў Віцебску, які месціўся на Смаленскай плошчы, дом 4. Гэта быў адзін з двух у горадзе тэатральных будынкаў[186]. 15 траўня ўсе слухачы (34 чалавекі[187]) разам з дырэктарам Алесем Ляжневічам і групай педагогаў[188] прыехалі ў Віцебск, арандавалі прыватнае жыллё паблізу тэатра і пачалі ўладкоўвацца[189]. Праз нейкі час з Масквы быў прывезены кнігазбор, які

182 А. Некрашэвіч, *Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр*, «Полымя Рэвалюцыі» 1934, № 5, с. 135–136.

183 В. Вольский, Е. Романович, А. Сегеди, *Драматические театры Белоруссии*, [в:] *Искусство Советской Белоруссии*, Москва-Ленинград 1940, с. 39.

184 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 301, с. 17–18. Варта адзначыць, што яшчэ год таму Наркамасветы не меў выразнай канцэпцыі ў дачыненні да будучыні Студыі. Падчас дыскусіі, якая адбылася пасля паказу «Цара Максімільяна» ў Мінску (30.06.1924), старшыня Галоўпалітасветы М. Лысаў прапанаваў ад Студыі аддзяліць два калектывы: каб адзін меў у рэпертуары агітацыйную драматургію і працаваў у вёсцы, а другі паказваў гарадскую мадэль жыцця і застаўся на месцы. «Важна, каб ніводзін з гэтых будучых калектываў не замкнуўся б, не адгарадзіўся ад жыцця другіх народаў, якія жывуць у Беларусі, і, апрача таго, быў адкрытым да эксперыментаў. Трэба патрэбаваць перш за ўсё, каб у кожным спектаклі гэтых калектываў біўся пульс рэвалюцыі», — падкрэсліваў Лысаў (цыт. паводле: Я. Дыла, *З вялікае тучы… да малы дождж,* ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 5, адз. зах. 1, с. 1). Перш чым Наркамасветы прыняў канчатковае рашэнне, ён звярнуўся да меркавання Інбелкульта. На пасяджэнні тэатральнай секцыі (2.09.1925) разглядаліся дзве магчымасці: стварыць на базе Беларускай драматычнай студыі тэатр у Маскве альбо скіраваць яго на беларускую правінцыю. У выніку перамагла другая ідэя (ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 6, адз. зах. 6, с. 1). У беларускай прэсе таксама быў выяўлены такі пункт гледжання. Адзін з рэцэнзентаў спецыяльнага часопіса «Трибуна искусств» пісаў на гэты конт: «Ідэя канцэнтрацыі ўсіх тэатральных калектываў у Мінску не ёсць найлепшым рашэннем. Жахліва выглядае тэатральная сітуацыя ў правінцыі. Таму тэатр мусіць там дэманстраваць свае дасягненні» (С.Л., *Театральное дело в БССР,* «Трибуна Искусств» 10–15.02.1925, № 1, с. 3). На з'ездзе Саюза працаўнікоў мастацтва (2.11.1925) прагучала прапанова (пункт 3), каб выпускнікі Беларускай драматычнай студыі па чарзе выступалі ў чатырох гарадах: Мінск, Віцебск, Магілёў і Бабруйск (па паўгода ў кожным).

185 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 301, с. 33. З такой прапановай выступіла калегія Наркамасветы БССР, а гарадская адміністрацыя Віцебска яе зацвердзіла (10.05.1926) (ДАВВ, ф. 118, воп. 1, адз. зах. 108, с. 334). Віцебскі аддзел Саюза работнікаў мастацтва ў сваім рапарце зазначыў, што будынак тэатра знаходзіцца ў цэнтры горада, а гэты раён «густа заселены». Апрача таго, тэатр будзе мець магчымасць прэзентаваць розныя відовішчы, а таксама запрашаць на гасторлі іншыя тэатральныя калектывы (ДАВВ, ф. 11, воп. 1, адз. зах. 1, с. 45–46).

186 Другі будынак, у якім знаходзіўся Тэатр Д. Ціхантоўскага, месціўся на Канатнай вуліцы (зараз вул. Дзмітрыева), каля чыгуначнага вакзала. На яго сцэне адбываліся выступы вандроўных груп.

187 Трупа складалася з 34 чалавек (18 мужчын і 16 жанчын), з якіх 8 паступілі на вучобу ў Студыю ў 1921 г., 7 — у 1922, 11 — у 1923, 7 — у 1924 і 1 — у 1925.

188 У Віцебск разам з акцёрамі прыехалі: В. Смышляеў, Б. Афонін, С. Хачатураў, Л. Нікіцін, Г. Шнеерсон, І. Егуноў (машыніст сцэны) і Л. Лашчылін (харэограф). Тры чалавекі — Р. Зайцэўскі (інжынер), В. Аносава (швачка) і Н. Юркевіч (рэквізітар) — прыехалі крыху пазней.

189 Успаміны з першага перыяду жыцця ў Віцебску захавала Т. Бандарчык: «І вось — Віцебск. Старадаўні горад. Ратуша з гадзіннікам. Некалькі старадаўніх цэркваў, некаторыя аж 12 ст. (у адной архіў), на былых могілках — драўляная «Чорная царква», ёй 300 год (праз тры гады яна развалілася). Рака Заходняя Дзвіна дзеліць горад папалам. Вуліцы вузкія, крывыя. Па адной каляіне, дзе-нідзе раз'езды, каб размінуцца з сустрэчным, бегае маленькі трамвай. Некаторыя вагоны распісаны стракатымі фігурамі, гаварылі, што распісаў мастак Шагал. […] Адразу ж з вакзала — у тэатр. Гэта — на Базарнай плошчы, побач з лабазамі, крамамі, палаткамі. Супраць уваходу ў тэатр цераз брукаваную вуліцу (уся плошча была незабрукаваная, брудная) — піўная. Недалёка вар'яцкі дом, турма. Нішто сабе «суседства». Невялікі двор,

уключаў 750 пазіцый (200 асобнікаў — па гісторыі і тэорыі мастацтва, 100 — класікі беларускай літаратуры і 350 — сцэнічных твораў). Згодна з жаданнем Наркамасветы, Валянцін Смышляеў і Барыс Афонін звярнуліся да Канстанціна Станіслаўскага (12.07.1926)[190] з просьбай дазволіць выкарыстоўваць назву «Беларускі мастацкі тэатр», аднак той адмовіў. «Большасць з нас упершыню ўбачыла Віцебск. Пасля Масквы тутэйшае жыццё здавалася спакойным і ціхім. Мы павінны пакарыць гэты горад, скарыць сэрцы яго жыхароў, зрабіць усё, каб нас палюбілі. У адваротным выпадку ўся наша цяжкая праца стане безвыніковай і сыдзе намарна»[191], — успамінае гэты перыяд Павел Малчанаў.«Калектыў БДТ-2 складалі простыя беларускія хлопцы і дзяўчаты, перад якімі рэвалюцыя адчыніла дзверы ў новы, цудоўны свет творчасці і прыгажосці. Усе яны атрымалі магчымасць дадаць уласныя фарбы ў карнавальную палітру новай рэчаіснасці»[192], — пісаў скульптар Заір Азгур.

Тэатральнае жыццё ў Віцебску пачалося развівацца з канца XVII стагоддзя, калі пры езуіцкім калегіуме з'явіўся школьны тэатр. Вандроўныя тэатры наведвалі Віцебск з 1805 года[193]. Аднак пачынаючы з 1845 года, калі тут з'явіўся пастаянны будынак тэатра, выступы арганізоўваліся рэгулярна. Пасля рэвалюцыі 1917 г. творчае жыццё зрабілася яшчэ больш актыўным, і звычайны губернскі горад стаў адным з цэнтраў авангарду. Віцебск перажываў сапраўднае адраджэнне: дзякуючы намаганням Марка Шагала з'явілася Народнае мастацкае вучылішча, у якім выкладалі, сярод іншага, Казімір Малевіч, Эль Лісіцкі, Мсціслаў Дабужынскі, Іван Пуні, Вера Ермалаева, Ніна Коган. Дзейнічалі мясцовыя калектывы: Віцебскі Тэатр рэвалюцыйнай сатыры (1919—1920), Віцебскі губернскі паказальны тэатр (1920—1926)[194], Другі гарадскі тэатр (пазней — Віцебскі гарадскі тэатр, 1919—1926). Віцебскі Тэатр рэвалюцыйнай сатыры быў першым у Краіне Саветаў агітацыйна-прапагандысцкім тэатрам мініяцюр, які на працягу свайго існавання паставіў больш за сто п'ес. Незадоўга да прыезду БДТ-2 у Віцебск мясцовы карэспандэнт Леў Южын скардзіўся на старонках маскоўскага штотыднёвіка «Жизнь искусства», што рэпертуар тутэйшага тэатра складзены выключна пад нэпаўскую і мяшчанскую публіку, а найвялікшым поспехам карыстаюцца спектаклі з такімі назвамі, як «Прастытутка», «Атрута» і «Рэўнасць». Крытык шкадаваў, што ані калектывы, якія выступаюць у горадзе, ані гарадскія ўлады нічога не робяць у кірунку змены рэпертуару і падняцця мастацкага ўзроўню[195]. У сваю чаргу, рэжысёр Раман Унгерн, які гасціяваў у Віцебску, на старонках часопіса «Искусство» сцвярджаў: «Варта выхаваць для Віцебска добрых акцёраў, якія будуць здольныя распальваць у гле-

абсаджаны дрэвамі, высахлы фантан, свая маленькая электрастанцыя. [...] Нам расказалі мясцовыя жыхары, што калі ў Гарадской думе ўзнялі пытанне аб пабудове тэатра і прапанавалі паставіць яго ў цэнтры, запратэставалі царкоўнікі. І было дазволена будаваць «д'ябальскае месца» не бліжэй як за кіламетр ад царквы. Вось і вырас тэатр ля рынка. У пачатку трыццатых гадоў рынак перанеслі, лабазы і крамы разабралі. [...] Урачыста з настаўнікамі абышлі ўсе куткі. Тэатр вялікі — бельэтаж, два балконы, галёрка, вялікае светлае фае, унізе пакоі для касы, адміністратара, дырэкцыі, буфета. Многа пакояў для грыміровачных. Усе сцены і столікі былі спісаны прозвішчамі акцёраў, якія пабывалі ў Віцебску. [...] Пры тэатры была касцюмерная, рэквізітарская, цырульня. Трымалі іх прыватнікі і давалі напракат прыезджым трупам «стыльныя» касцюмы, рэквізіт, парыкі. Мы ад іх паслуг адмовіліся, набралі свой абслуговы персанал. [...] Сустракалі нас недаверліва. Асабліва запомніўся Дынкін (быў такі білецёр): «А дзе вашы куфры?» — «Якія куфры?» — «З касцюмамі». — «А вось дзве скрынкі з "Царом Максімілянам" і "Сном у летнюю ноч", а на другія п'есы тут пашыем». — «Не, вашы ўласныя касцюмы». — «А вось...» А ў нас карзіначка задрыпаная, накшталт салдацкага драўлянага куфэрачка з вісячым замочкам, нешта не памятаю ні ў каго чамаданаў. «Ну, — расчараваны тон, — вось быў акцёр (не памятаю прозвішча), я дапамагаў яму, дык у яго было 10 куфраў. У кожным акце па два касцюмы мяняў, гэта быў артыст! Як выйдзе, вачэй не адарвеш». — «А як ён іграў?» — «Ведаеце, як выйдзе на сцэну, дык як лялька, а касцюмчык як уліты. А якія касцюмы!» А які ён быў акцёр, так мы і не дабіліся. [...] Было ўсім дзіўна, што ў нас няма суфлёра, што на кожную п'есу робяць дэкарацыі, парыкі, шыюць касцюмы, што ў нас будзе аркестр, што жанчыны-актрысы не мажуць губы, не накручваюць валасы, апранаюцца проста. Па тых паняццях актрысы павінны быць у вялікіх капелюшах, шаўковых сукенках, нафарбаваныя, як лялькі. «Ведаеце, вы не падобны на тых, хто скончыў вуз, а падобны да рабфакаўцаў. У нас да актрыс заляцаліся дактары, адвакаты...» Мы смяяліся: «А нашымі кавалерамі будуць студэнты-ветэрынары, палітэхнікумаўцы, рабочыя!» Мы былі нейкімі «незразумелымі акцёрамі» для Віцебска таго часу, які прывык да іншых выканаўцаў» (Т. Бандарчык, *Так мы пачыналі,* «Тэатральная Беларусь» 1992, № 1, с. 46–47).

190 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 472.

191 Цыт. паводле: *Театральная культура Витебщины XX века*, Витебск 2009, с. 49–50.

192 З. Азгур, *Актриса Стефания...*, цыт. выш., с. 258.

193 Гл. І. Ліснеўскі, *Віцебск тэатральны*, «Тэатральная творчасць» 1996, № 6, с. 29-32.

194 Паводле Т. Котович, *Театральная культура Витебщины XX века,* Витебск 2009, с. 13.

195 Л. Южин, *Витебск*, «Жизнь искусства» 26.01.1926, № 4, с. 18. Гэтае выданне год таму інфармавала чытачоў, што адзін з мясцовых калектываў, «Современный театр», мусіў перарваць сваю дзейнасць з прычыны невялікай наведвальнасці, слабога калектыву і нецікавага рэпертуару (пераважна вадэвілі і мініяцюры) (По СССР, «Жизнь искусства» 10.02.1925, № 6, с. 19).

дачах шчырыя эмоцыі і паказваць сапраўднае жыццё». Таксама ён выразіў меркаванне, што горад патрабуе больш тэатраў, у якіх «вечарамі маглі б сустракацца ўсе тыя, хто цікавіцца і прагне відовішчаў»[196].

У хуткім часе пачалі прыстасоўваць ужо гатовыя спектаклі да ўмоваў новай сцэны і працаваць над наступнымі п’есамі. Рамонт, цяжкае матэрыяльнае становішча тэатра, а таксама даволі напружаны графік рэпетыцый вельмі ўскладнялі працу. Аднак энтузіязм і запал маладых акцёраў былі такі вялікі, што ўсе гэтыя праблемы адыходзілі на другі план. Калектыў руплівa працаваў з ранку да вечара, і ніхто не лічыў гадзін. Частку касцюмаў шылі ў новай майстэрні, а частку куплялі на рынку або проста па вёсках. Напрыклад, былі цяжкасці з пакупкай лапцяў, паколькі разам з усё меншым попытам на іх радыкальна знізіўся продаж. Не кожная акцёрка ўмела завязваць наміткі[197], бо акурат прыйшла мода на хусткі (улетку — на паркалёвыя, узімку — на квяцістыя ваўняныя).

Найбольш спрэчак адбывалася вакол рэпертуару. Яшчэ пад канец 1925 г. (25–30 лістапада) камісія Наркамасветы, якая кантралявала дзейнасць Студыі, звярнула ўвагу на адсутнасць у рэпертуары дастатковай колькасці беларускіх сцэнічных твораў. Гэты факт, на думку камісіі, нельга было патлумачыць выключна агульным крызісам, які панаваў у беларускай драматургіі. Было рэкамендавана часцей «улічваць у рэпертуары беларускія п’есы, каб сувязь Студыі з маладой рэспублікай была пастаяннай і больш арганічнай», а ўсялякія прапановы наконт рэпертуару на сезон 1926/27 узгадняць з камісіяй Наркамасветы.

На пачатку 1926 года, калі дырэкцыя Студыі пачала рыхтавацца да ад’езду ў Віцебск, выявілася, што Наркамасветы не можа выдаткаваць дастатковай колькасці фінансавых сродкаў на сцэнаграфію і касцюмы для ўсіх спектакляў, якія былі выбраныя кіраўніцтвам Студыі і рэпетыцыі якіх акурат ішлі. На пасяджэнні мастацкай рады Студыі (31.01.1926)[198] былі прапанаваны тры спосабы вырашыць гэтую праблему. Алесь Ляжневіч выступіў з прапановай падрыхтаваць дзесяць спектакляў: «Сон у летнюю ноч» Уільяма Шэкспіра,

196 Цыт. паводле: Н. Никифоровский, *Странички из недавней старины Витебска*, Минск 1995, с. 69.

197 Намітка — даўні жаночы галаўны ўбор, які насілі замужнія кабеты; звычайна ён быў 30–70 см шырынёй і ад 3 да 5 метраў даўжынёй. Намітку закручвалі на галаву рознымі спосабамі.

198 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 462.

«Апраметная» Васіля Шашалевіча, «Эрас і Псіхея» Ежы Жулаўскага, «Бакханкі» Эўрыпіда, «Цар Максімільян» у апрацоўцы Аляксея Рэмізава і Мікалая Міцкевіча, «Астап» Андрэя Глобы, «У мінулы час» Ілы Бэна, а таксама «Вечар студыйных практыковак», «Вечар песні і танца» і «Вечар пантамімы» — з умовай здабыць для Студыі сродкі, якіх не хапала[199]. А. Паўлюкевіч, у сваю чаргу, прапанаваў скараціць колькасць спектакляў да пяці: «Сон у летнюю ноч», «Эрас і Псіхея», «Бакханкі», «У мінулы час» і «Астап». Валянцін Смышляеў падтрымаў канцэпцыю Ляжневіча, але прапанаваў спыніцца толькі на сямі спектаклях і «Вечары пантамімы». Ён склаў графік прэм’ер[200] і абавязаўся яго трымацца.

Аднак гэтых планаў не ўдалося выканаць, і ў першай палове сезона калектыў зрабіў толькі чатыры пастаноўкі: «У мінулы час» (21 лістапада), «Сон у летнюю ноч» (22 лістапада), «Цар Максімільян» (29 лістапада) і «Астап» (23 снежня). Працу над астатнімі спектаклямі працягвалі пазней. Занепакоеныя тым, што не справіліся з пастаўленай задачай, Валянцін Смышляеў, Барыс Афонін і Леанід Нікіцін скіравалі (22.06.1926) дырэкцыі БДТ-2 ліст, у якім інфармавалі пра катастрафічную сітуацыю калектыву ў Віцебску. Сярод іншага яны падкрэслілі, што пасля прыезду на месца больш за тыдзень у іх не было рэпетыцыйнай залы (будынак тэатра замест 15 траўня быў аддадзены ва ўжытак толькі 24 траўня). Яшчэ не пачалі рамантаваць сцэну, а з прычыны адсутнасці майстэрні акцёры самі мусілі пачаць яе абстаўляць. Яны канстатавалі, што не могуць скончыць ніводнай пастаноўкі, бо бракуе адпаведных матэрыялаў для сцэнаграфіі і касцюмаў.«Мы не можам адказваць за такі стан рэчаў і таму папярэджваем дырэкцыю, што ў выпадку адсутнасці неабходных сродкаў і спрыяльных умоваў працы 1 жніўня 1926 года мы будзем вымушаныя перапыніць працу над падрыхтаванымі

199 Для падрыхтоўкі дзесяці спектакляў Студыі патрэбна было 55.312 рублёў, з якіх Наркамасветы Беларусі пакрываў усяго 8.527 рублёў, упэўніваючы, што да канца акадэмічнага года дадасць яшчэ 20.289 рублёў. У выніку Студы не ставала 35.023 рублі.

200 Прапанаваны В. Смышляевым графік прэм’ер, за выключэннем «Цара Максімільяна», быў наступны: «Сон у летнюю ноч» (1.03.1926), «Эрас і Псіхея» (1 траўня), «Бакханкі» (20 траўня), «Астап» (1 чэрвеня), «У мінулы час» (20 чэрвеня), «Вечар пантамімы» (30 чэрвеня) і «Апраметная» (1 жніўня). Праз нейкі час некаторыя тэрміны былі перасунутыя; гэта датычылася трох спектакляў: «Эрас і Псіхея» (22 чэрвеня), «Бакханкі» (17 ліпеня), «У мінулы час» (31 ліпеня).

спектаклямі»[201], — пісалі яны ў дырэкцыю БДТ-2. У выніку Наркамасветы здзейсніў пэўныя крокі ў кірунку выпраўлення сітуацыі і прыспешыў рамонт[202] (выраўнялі сцэну, якая дагэтуль была пад нахілам амаль на метр, а таксама ўсталявалі фермы).

Варта звярнуць увагу, што ў спіс спектакляў Смышляева былі дададзеныя дзве сучасныя п'есы: «У мінулы час» Ільі Бэна і «Астап» Андрэя Глобы. Хаця гэта былі расійскія аўтары, аднак змест іх твораў меў выразна беларускі характар. За далучэннем гэтых двух п'ес да рэпертуару Студыі стаяў Інбелкульт, які на адным з пасяджэнняў (2.09.1925)[203] звярнуў увагу на надта слабыя кантакты Студыі з айчынай і паабяцаў дапамогу ў выбары адпаведнага рэпертуару. Смышляеў насамрэч усведамляў слабасць гэтых п'ес, але выразіў згоду на іх пастаноўку з мэтай узбагачэння рэпертуару. Аднак праз паўгода (12.07.1926)[204], на пасяджэнні мастацкай рады віцебскага тэатра, ён адмовіўся ўключыць у рэпертуар чарговыя сучасныя беларускія тэксты, тлумачачы сваё рашэнне іх слабым узроўнем і вельмі напружаным графікам прэм'ер[205]. Рэжысёр прапанаваў, каб у рэпертуар БДТ-2 у сезоне 1927/28 увайшлі: «Баладына» Юльюша Славацкага, «Арлеанская дзева» Фрыдрыха Шылера, «Антыгона» Сафокла, «Затанулы звон» Герхарта Гаўптмана і «Дон Кіхот» Мігеля Сервантэса. Таксама ён прапанаваў выкарыстоўваць іншыя творы, якія ставілі ў МХАТ-2: «Пагібель «Надзеі» Германа Геерманса, «Патоп» Генінга Бергера, «Блыха» (на аснове апавядання М. Ляскова) Яўгена Замяціна. Як бачна, Смышляеў зрабіў шмат намаганняў, каб выхаваны ім калектыў карыстаўся п'есамі сусветнага ўзроўню і надалей мог развівацца і ўдасканальвацца ў кантакце з добрай літаратурай.

Другой важнай праблемай, якая з'явілася на першым этапе працы маладога калектыву, было скліканне прыязнай да яго мастацкай

201 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 264.

202 Пытанне рамонту ўпершыню было закранутае яшчэ ў Маскве на пасяджэнні дырэкцыі Студыі 7.05.1926 (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 464), аднак гарадскія ўлады не зрабілі аніякіх крокаў, каб прыспешыць працу і падрыхтаваць будынак.

203 ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 6, адз. зах. 6, с. 1.

204 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 472.

205 Новая праграма прэм'ер: «У мінулы час» (7.11.1926), «Сон у летнюю ноч» (11 лістапада), «Астап» (14 лістапада), «Цар Максімільян» (18 лістапада), «Апраметная» (25 лістапада), «Эрас і Псіхея» (9 снежня), «Паўлінка» Я. Купалы (23 снежня), «Анджэла, тыран падуанскі» В. Гюго (29 снежня).

рады. Паколькі ад складу рады і прынятых ёй рашэнняў залежаў будучы кірунак развіцця тэатра. Гэтае важнае пытанне некалькі разоў закраналася як падчас пасяджэнняў самой мастацкай рады тэатра, так і Інбелкультам[206] і Наркамасветы. Апошні орган прапанаваў (1.08.1926), каб у складзе рады было 13 чалавек: 1) дырэктар (старшыня), 2) мастацкі кіраўнік, 3) акцёры (пяць чалавек), 4) кіраўнік тэхнічнай часткі, 5) кіраўнік музычнай часткі, 6) кіраўнік трупы, 7) мастак, 8) прадстаўнік Наркамасветы, 9) прадстаўнік Саюза працаўнікоў мастацтва[207]. Дарэчы, падчас сходу работнікаў БДТ-2 (29.08.1926) прагучала крыху іншая прапанова наконт складу рады: 1) дырэктар, 2) мастацкі кіраўнік (старшыня), 3) члены рэжысёрскай групы (пяць чалавек — К. Саннікаў, Ц. Сяргейчык, Я. Чайкоўскі, В. Рагавенка, М. Міцкевіч), 4) дырыжор, 5) мастак, 6) кіраўнік мастацкай майстэрні, 7) адзін з акцёраў, выбраны ўсім мастацкім калектывам, 8) намеснік дырэктара і 9) прадстаўнік дырэкцыі. Паколькі тэатр не меў у той час пасады мастака, на гэтае месца прапанавалі дырэктара Беларускага дзяржаўнага мастацкага тэхнікума Міхаіла Керзіна. Калектыву было важна, каб функцыі кіраўніка рады выконваў не дырэктар, а мастацкі кіраўнік.

Калегія Наркамасветы зацвердзіла прапанаваны тэатрам склад мастацкай рады (13.09.1926), а крыху пазней (25.10.1926) выразіла згоду на ўключэнне ў раду не аднаго, а двух акцёраў[208]. Пры гэтым было адзначана, што дырэктар БДТ-2 мае права запрашаць у будучыні да супрацоўніцтва іншых супрацоўнікаў тэатра, а таксама кампетэнтных асоб, кваліфікацыя якіх важная для тэатра. Дырэктар тэатра Мікалай Красінскі, незадаволены стратай функцыі кіраўніка рады, вырашыў склікаць новы орган — мастацкі камітэт. Ён мусіў складацца з дырэктара і некалькіх акцёраў — выканаўцаў адміністрацыйных функцый. Паводле намераў Красінскага, камітэт мусіў абмяркоўваць дыскусійныя пытанні ў вузейшым коле і толькі пазней перадаваць свае пастановы мастацкай радзе. Камітэт дзейнічаў увесь час, пакуль функцыю дырэктара выконваў Красінскі, ствараючы ў тэатры напружаную і неадназначную атмасферу.

206 Інбелкульт (9.01.1927) прапанаваў наступны склад мастацкай рады: 1) мастацкі кіраўнік, 2) кіраўнік хору, 3) харэограф, 4) прадстаўнікі акцёрскага складу (5 чалавек).

207 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 307.

208 На сходзе аднолькавую колькасць галасоў набралі два чалавекі — Т. Бандарчык і М. Міцкевіч. Апошні меў у радзе два галасы, паколькі быў таксама прадстаўніком рэжысёрскай групы.

Сваё меркаванне наконт рады выразіў таксама Саюз працаўнікоў мастацтва БССР (СПМ БССР) (26.10.1926)[209]. Ён прапанаваў не прымаць у мастацкую раду асоб, якія не выконваюць у тэатры кіраўнічых функцый. На думку СПМ БССР, рада мусіла складацца з пяці чалавек: 1) дырэктара, 2) мастацкага кіраўніка, 3) другога рэжысёра, 4) дырыжора і 5) харэографа. Аднак гэтая прапанова не знайшла падтрымкі ані ў тэатры, ані ў Наркамасветы.

Як ужо было згадана, акцёры БДТ-2 утваралі згуртаваную супольнасць, і любыя спробы раскалоць яе сустракалі моцны супраціў. Першы, даволі паспяховы, замах на яе адбыўся ў сувязі з увядзеннем класіфікацыі акцёраў (13.07.1926)[210]. З 1.10.1926 г. увесь акцёрскі калектыў мусіў быць падзелены на тры катэгорыі паводле зарплаты. Пасяджэнне дырэкцыі з удзелам рэжысёраў і прадстаўнікоў акцёраў, прысвечанае гэтаму пытанню, было адным з найдаўжэйшых. Пасля бурнай дыскусіі[211] было, аднак, прынята рашэнне аб дастасаванні да патрабаванняў Наркамасветы і ўвядзенні трох аплатных катэгорый: I — 90 рублёў, II — 80, а III — 70. Гэтае рашэнне было зацверджана 21.11.1926 г.[212] Яно выклікала даволі вялікае абурэнне сярод маладых акцёраў.«Да гэтага хоць і ведалі, што не ўсе аднолькавыя, але былі роўнымі, атрымлівалі роўную стыпендыю, бясплатныя білеты ў час канікулаў. А тут падзел... Расчараванні. Узнялася бура...»[213] — згадвае Таццяна Бандарчык. Праз некалькі дзён акцёры вырашылі праігнараваць рашэнне дырэкцыі, а ўсе атрыманыя грошы пароўну падзяліць паміж сабой. У выніку кожны атрымаў па 82 рублі[214].

Трэба адзначыць, што ў пачатковы перыяд дзейнасці тэатра акцёры ўтваралі згуртаваную супольнасць не толькі ва ўласным коле,

209 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 6666, с. 25.

210 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 476.

211 В. Смышляеў прапанаваў прыстасавацца да распараджэння Наркамасветы. В. Васілеўская, якая прадстаўляла мясцовы камітэт БДТ-2, выказалася за ўвядзенне дзвюх катэгорый. У сваю чаргу, прадстаўнік акцёраў П. Малчанаў пераконваў адмовіцца ад падзелу на катэгорыі.

212 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1066, с. 1.

213 Т. Бандарчык, *Так мы...*, цыт. выш., с. 47-48.

214 Як згадвае Т. Бандарчык, гэтая дамова працягвалася ажно да 1931 г. 25.02.1929 было павышэнне зарплаты: I катэгорыя — 115 руб., II — 100 і III — 85/90 руб. Да першай катэгорыі належалі: М. Міцкевіч, Ц. Сяргейчык, К. Саннікаў, А. Ільінскі, П. Малчанаў, С. Станюта (для параўнання: зарплата дырэктара Я. Ліманоўскага складала 183 руб., а мастацкага кіраўніка Сяргея Разанава — 350 руб.).

але і з астатнім персаналам. Стэфанія Станюта згадвае, што ў ходзе спектакля заўсёды нехта дзяжурыў за кулісамі з іголкай і ніткай, каб тут жа зашыць нешта, што парвалася ці распаролася ў касцюме акцёра. Дзяжурыў таксама і гардэробшчык, які стаяў са шчоткай для вопраткі і клапатліва чысціў касцюм, як толькі акцёр сыходзіў са сцэны. «Гэта ўсё былі людзі тэатра, людзі мастацтва, якія любілі і тэатр і сваю справу ў ім, якая б яна ні была»[215], — прызнавалася Станюта.

Напрыканцы ліпеня Валянцін Смышляеў вярнуўся ў Маскву, а трупа атрымала амаль двухмесячны адпачынак (1.08–20.09.1926)[216]. Падчас развітальнага вечара рэжысёр сказаў: «“У гэту свяшчэнную для мяне хвіліну развітання з вамі хачу нагадаць: трымайцеся, беражыце свой калектыў, беражыце ўсё, што атрымалі, асцярожна прымайце новых людзей, асцярожна звальняйце”. [...] Вочы яго былі тужлівыя. Нам хацелася плакаць... І плакалі»[217], — узрушана апісвае той момант Таццяна Бандарчык.

Пасля вяртання калектыву з адпачынку БДТ-2 меў ужо новую дырэкцыю: з 22.09.1926 г. (паводле распараджэння Наркамасветы ад 13.09.1926) пасаду дырэктара атрымаў Мікалай Красінскі, а намесніка — Ф. Казакоў[218]. Зацверджаны быў і склад супрацоўнікаў тэатра[219]. З прычыны адсутнасці сродкаў на сцэнаграфію, адкрыццё тэатра было перанесена ажно на 21 і 22 лістапада1926 г. Была склікана камісія з васьмі чалавек, адказная за падрыхтоўку і арганізацыю святкавання ўрачыстага адкрыцця тэатра[220], разаслана больш за тысячу запрашэнняў у партыйныя, прафесійныя і навукова-куль-

215 А. Станюта, *Стэфанія*, цыт. выш., с. 44.

216 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 467.

217 Т. Бандарчык, *Так мы...*, цыт. выш., с. 48.

218 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 423.

219 ДАВВ, ф. 1168, воп. 1, адз. зах. 73, с. 42–53. У склад БДТ-2 увайшло 92 чалавекі: 3 чалавекі — адміністрацыя, 2 — мастацкае кіраўніцтва, 34 — акцёры, 18 — члены аркестра, 8 — штатныя работнікі (канцылярыя, білецёры, ахова), 17 — манціроўшчыкі сцэны. Нацыянальны склад: беларусы — 54, габрэі — 28, расійцы — 7, немцы, палякі і армяне — па 1. Нягледзячы на цяжкае матэрыяльнае становішча зарплата дырэктара складала 183 руб., а зарплата рэжысёра — 200 руб. (*Там жа*, с. 55). Папярэдне (27.05.1926) меркавалася, што склад калектыву будзе налічваць 127 чалавек: 16 — адміністрацыя, 40 — акцёры, 12 — хор, 6 — балет, 53 — тэхнічныя супрацоўнікі (ДАВВ, ф. 1168, воп. 1, адз. зах. 46, с. 25).

220 *Да адчыненьня Беларускага дзяржаўнага тэатру*, «Заря Запада» 18.11.1926, № 265, с. 8.

турныя арганізацыі БССР і СССР. Апрача гэтага, былі запрошаныя члены Акадэмічнай канферэнцыі, якая ў той самы час мусіла праходзіць у Мінску, а таксама прадстаўнікі сялянства з Віцебскай вобласці (па два з кожнага раёна)[221].

Адкрыццё БДТ-2 суправаджалася шэрагам публікацый у мясцовай, агульнабеларускай і маскоўскай прэсе. Чытачоў шырока інфармавалі аб гісторыі беларускага тэатра (З. Бядуля[222]) і віцебскага калектыву[223], былі апублікаваныя эсэ, прысвечаныя творам «Цар Максімільян» (М. Піятуховіч) і «Сон у летнюю ноч» (А. Барычэўскі). На старонках газет «Заря Запада» і «Савецкая Беларусь» Мікалай Красінскі падкрэсліваў, што гэта «энергічны і здольны» акцёрскі калектыў, выхаваны на традыцыях МХАТ, і дзякуючы гэтаму трупа здабыла «добрыя тэхнічныя і мастацкія ўменні», а яе члены на працягу пяці гадоў «зжыліся і сталі сувызнаўцамі адной мастацкай ідэі»[224]. Дырэктар адзначаў, што ён мусіць выканаць дзве задачы: прэзентаваць на сцэне адметныя вартасці беларускай культуры, а таксама папулярызаваць тэатр сярод шырокага кола рабочых[225]. Л. Южын на старонках маскоўскага часопіса «Жизнь искусства» сцвердзіў, што адкрыццё БДТ-2 — «найвялікшая тэатральная падзея на Беларусі»[226]. Віцебская газета пісала, што БДТ-2 з'яўляецца «эксперыментальным тэатрам», адна з задач якога — знайсці ўласцівую форму для сцэнічнага твора, каб зрабіць на гледача як мага мацнейшае ўражанне, паўплываць на яго і прынесці яму значныя мастацкія перажыванні. Найвялікшай зацікаўленасцю будуць карыстацца спектаклі, у якіх вялікая ўвага надаецца перадусім музыцы, гуку і руху. Акцёры таксама будуць граць наватарскім чынам[227]. Прэса заахвочвала жыхароў Віцебска глядзець спектаклі, інфармуючы аб 50-адсоткавых зніжках для рабочых

221 НАРБ, ф. 42, воп. 3, адз. зах. 884, с. 26–27.

222 З. Бядуля, *Беларускі тэатр*, «Заря Запада» 18.11.1926, № 265, с. 2; 19.11.1926, № 266, с. 2.

223 К., *Беларускі тэатр*, «Заря Запада» 7.07.1926, № 153, с. 3.

224 *Перед открытием 2-го бел. гос. театра*, «Заря Запада» 30.10.1926, № 251, с. 4.

225 *Беларускі другі Дзяржаўны Тэатр. (К открытию сезона),* «Заря Запада» 29.08.1926, № 198, с. 4; *Беларускі 2 Дзяржаўны Тэатр (Гутарка з дырэктарам тэатра тав. Красінскім),* «Савецкая Беларусь» 27.10.1926, № 245, с. 5.

226 Л. Южин, *Витебск*, «Жизнь искусства» 10.08.1926, № 32, с. 20.

227 *Тэатр*, «Заря Запада» 15.09.1926, № 221, с. 4.

і чыноўнікаў (сярод іншага існавала магчымасць выкупіць спецыяльны квазікарнэт, у якім кожны талон мяняецца на білет, а напрыканцы месяца пэўная частка сумы будзе вернутая ўладальніку мясцовым прафсаюзам)[228].

За некалькі дзён да адкрыцця БДТ-2 Наркамасветы зацвердзіў эмблему тэатра. Ідэя стварэння герба тэатра нарадзілася яшчэ ў Маскве. Вяліся перамовы з Канстанцінам Станіслаўскім на прадмет таго, каб выкарыстаць сімвал чайкі, але той адмовіў. Прыехаўшы ў Віцебск, дырэкцыя тэатра абвесціла конкурс, у якім перамагла выкладчыца мясцовага Беларускага дзяржаўнага мастацкага тэхнікума (БДМТ) Марыя Лебедзева[229]. Эмблема складалася з чатырох элементаў: вялікага шчыта, на якім былі выяўленыя васілёк, серп, молат і літары: «БДТ-2». Выява шчыта, якая адсылае да «Цара Максімільяна», мусіла абазначаць перыяд навучання і атрыманне спецыяльнай адукацыі. Валошка сімвалізавала Беларусь, беларускасць і мастацтва, а серп і молат былі сімваламі новай дзяржаўнасці[230]. Знак быў змешчаны на заслоне тэатра, друкаваўся на афішах, тэатральных праграмах, паштовых картках, на афіцыйных дакументах, запрашэннях і нават на канвертах. Яго мелі таксама білецёркі на ўніформе. Быў уведзены адмысловы значак з выявай эмблемы. Яго атрымалі выпускнікі Студыі, а ў будучыні ён мусіў упрыгожваць асоб з 15-гадовым стажам працы ў тэатры. Кожны з гэтых людзей атрымліваў пажыццёвае права бясплатна наведваць усе спектаклі, а таксама рэпетыцыі. На жаль, эмблема функцыянавала толькі на працягу аднаго сезона. Ужо ніколі потым не ўдалося ўвесці ў жыццё ніводзін з названых праектаў.

228 Л. Южин, *Рабочая полоса в БелГостеатре*, «Заря Запада» 17.10.1926, № 240, с. 3. Праблему зацікаўленасці рабочых спектаклямі БДТ-2 закранула ўправа віцебскага абласнога савета прафсаюзаў на адным са сваіх пасяджанняў (23.08.1926). Яна прапанавала знізіць цэны білетаў. Яны былі ўсталяваныя на самым нізкім узроўні: для прыватных асоб — ад 30 кап. да 1 рубля 40 кап., для рабочых і чыноўнікаў (50% зніжка) — ад 12 да 70 кап., для студэнтаў і чырвонаармейцаў — 25 кап. Дадаткова планавалася адчыніць тэатральныя касы ў рабочых раёнах, а таксама працягуць час працы гарадскога транспарту да 24:00 (ДАВВ, ф. 382, воп. 1, адз. зах. 87, с. 132).

229 Марыя Лебедзева — педагог Мастацкага тэхнікума ў Віцебску. Пачала працаваць там у 1923 г., калі было прынята рашэнне ад змене статуса гэтай вучэльні. Дагэтуль працавала ў мастацкай школе ў мястэчку Веліж.

230 М. Лебедзева, *У Беларускім другім Дзяржаўным Тэатры*, «Заря Запада» 17.11.1926, № 264, с. 4; *Знак Беларускага 2-га Дзяржаўнага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 21.11.1926, № 265, с. 1.

Апрача таго, быў адноўлены фасад будынка тэатра. Сцены пафарбавалі згодна з праектам, прапанаваным выкладчыкамі БДМТ Валянцінам Волкавым і Міхаілам Эндэ. У якасці галоўнага матыву быў узяты арнамент са слуцкіх паясоў. У Маскве заказалі новую заслону светла-шэрага колеру, які паступова пераходзіў у васільковы. Тэхнічнай абслузе тэатра сшылі ўніформу, стылізаваную пад беларускую кашулю і світку[231].

Урачыстасці з нагоды адкрыцця БДТ-2 працягваліся ажно два дні — 21 і 22 лістапада, а іх ход быў зацверджаны віцебскім абласным камітэтам КП(б)Б[232]. Для гасцей падрыхтавалі багатую культурную праграму, сярод іншага наведванне гарадскога музея, а таксама выставы прац студэнтаў і выкладчыкаў БДМТ, экскурсія па горадзе і візіт у Ветэрынарную акадэмію.

Перад першым спектаклем адбылося ўрачыстае пасяджэнне, на якім прысутнічалі прадстаўнікі партыі, Наркамасветы, Саюза працаўнікоў мастацтва, літаратары (Янка Купала, Якуб Колас, Цішка Гартны, Кузьма Чорны, Змітрок Бядуля, Міхайла Грамыка), госці з Ленінграда, Смаленска і Украіны, прадстаўнікі Латвіі (пісьменнік Ян Райніс) і Чэхаславакіі (праф. Здэнэк Неедлы). Слова мелі: старшыня віцебскага аддзела Наркамасветы К. Крываносаў, камісар Наркамасветы А. Баліцкі, старшыня Галоўпалітасветы З. Шамардзіна, інспектар аддзела тэатраў Наркамасветы і першы дырэктар БДТ-2 Алесь Ляжневіч, дырэктар Інбелкульта Усевалад Ігнатоўскі, кіраўнік аддзела мастацтва Наркамасветы Часлаў Родзевіч, старшыня Беларускага саюза драматургаў і кампазітараў Фларыян Ждановіч, рэктар БДУ Уладзімір Пічэта, дырэктар БДТ-1 Язэп Дыла, дырэктар Беларускага габрэйскага тэатра (БелДзяржЯТ) Міхаіл Рафальскі, а таксама літаратары: Якуб Колас, Змітрок Бядуля, Міхайла Грамыка і Ян Райніс. Былі зачытаныя віншавальныя лісты ад Валянціна Смышляева, Барыса Афоніна, Васіля Качалава, Аляксея Граноўскага і Усевалада Мерхольда. Матэрыялы з гэтай урачыстасці змясцілі рэспубліканскія і мясцовыя выданні («Савецкая Беларусь», «Заря Запада», «Віцебская сялянская газета»).

У шматлікіх дакладах і прамовах значнае месца адводзілася гісторыі беларускага аматарскага і прафесійнага тэатра. Мікалай

231 *Да адчыненьня Беларускага другога дзяржаўнага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 21.11.1926, № 265, с. 5; *Да адчыненьня Беларускага другога дзяржаўнага тэатру*, «Заря Запада» 19.11.1926, № 266, с. 4.

232 ДАВВ, ф. 10051-р, воп. 1, адз. зах. 379, с. 339.

Уладзімір Іванавіч Пічэта (1878 — 1947)

беларускі савецкі гісторык, археолаг, педагог. Заслужаны прафесар БССР (1926), акадэмік АН БССР (1929). Нарадзіўся ў Палтаве. У 1901 годзе завяршыў навучанне на гісторыка-філалагічным факультэце Маскоўскага ўніверсітэта. У выніку Кастрычніцкай рэвалюцыі стаў выкладчыкам у МДУ. У 1921 годзе прызначаны рэктарам і прафесарам расійскай гісторыі БДУ. Адзін са стваральнікаў Інбелкульта. У 1921–1925 гадах абіраўся ў ЦВК БССР. З 1928 — член АН БССР. У 1930 годзе арыштаваны ў Ленінградзе па сфабрыкаванай справе, пазбаўлены звання акадэміка і сасланы на пяцігадовы тэрмін у Вятку. У 1935 годзе справа Пічэты была перагледжана, і яму дазволілі жыць у Маскве. З 1937 году працаваў у Інстытуце гісторыі АН СССР. У 1946 годзе стаў акадэмікам АН СССР.

Красінскі звярнуў увагу, што пачатак развіцця беларускага тэатра датуецца толькі 1910 г.: «Шаснаццаць год, толькі шаснаццаць год — адна хвіліна, і сёння — адчыняем Беларускі другі дзяржаўны тэатр. Які з адроджаных народаў можа пахваліцца такім шпаркім ходам наперад пасля векавечнага сну? [...] Сёння адчыніцца БДТ-2 і пачнецца новая эпоха ў развіцці тэатра»[233], — сцвярджаў дырэктар. Таксама ён падкрэсліў, што без дзейнасці Ігната Буйніцкага, Фларыяна Ждановіча, Францішка Аляхновіча і Усевалада Галубка, беларускіх аматарскіх калектываў у Санкт-Пецярбургу, Горадні, Рызе і Дзвінску, ТБДіК-1 і «Беларускай хаткі» ў Мінску не мог бы паўстаць калектыў у Віцебску. «БДТ-2 турботна выхаваны савецкай уладай пад кіраўніцтвам сталых мастакоў гор. Масквы на лепшых прыкладах тэатральнага мастацтва. [...] Ёсць усе падставы думаць, што ён сваімі мастацкімі ведамі ўнясе значны ўклад у скарбніцу беларускае культуры. [...] Перад БДТ-2 стаіць задача быць праваднікам тэатральнага мастацтва і беларускае культуры ў шырокія гушчы працоўных. Гэту задачу яны могуць выканаць, калі зложаць адпаведны беларускі рэпертуар, пабудаваны з элементаў беларускай мастацкасці, выяўленай з беларускага жыцця (песні, быт, дыкцыя, вобразнае беларускае мастацтва, зразуменне і выяўленне псіхалагічных асаблівасцей беларускага народа і г.д.)»[234], — падкрэсліваў А. Баліцкі. У сваю чаргу, Алесь Ляжневіч згадваў, што мала-

233 М. Красінскі, *Ад самадзейнага драматычнага гуртку да сталага мастацкага тэатру*, «Віцебская сялянская газета» 28.11.1926, № 44, с. 3.

234 А. Баліцкі, *Новыя культурныя здабыцьці ў галіне мастацтва*, «Савецкая Беларусь» 21.11.1926, № 265, с. 5.

ды калектыў вучыўся ў Маскве на працягу пяці гадоў пад кіраўніцтвам найлепшых педагогаў — акцёраў МХАТ — і меў магчымасць пазнаёміцца з рознымі кірункамі ў савецкім тэатральным мастацтве. «Не будзем загадваць, які з гэтых кірункаў будзе пераважаць у працы маладога тэатра. Жыццё пакажа»[235], — казаў ён. Да таго ж была звернутая ўвага, што калектыў «пераносіць у Беларусь найлепшы досвед рэвалюцыйнай Масквы ў галіне культуры і тэатра, а таксама будзе ўдзельнічаць у стварэнні і фармаванні беларускага мастацтва» (Саюз працаўнікоў мастацтва БССР)[236].«Ён зможа стварыць беларускі тэатр не толькі на беларускай мове, але і на грунце культуры беларускага народа. Таму БДТ-2 будзе моцны дзякуючы духу беларушчыны»[237], — гаварыў Мікалай Красінскі.

Варта адзначыць, што ў выступах прадстаўнікоў Наркамасветы — К. Крываносава, А. Баліцкага і З. Шамардзінай — звярталася ўвага на некалькі важных аспектаў, сярод іншага на мэты і задачы тэатра, яго месца і ролю, якую ён будзе адыгрываць у культурнай палітыцы беларускай рэспублікі. Прывядзем тры найбольш характэрныя выказванні. «БДТ-2 не мусіць закрывацца ва ўласнай скарлупе і трымацца лозунгу "мастацтва дзеля мастацтва". Перадусім ён павінен памятаць, што яго галоўная задача — быць люстэркам для тых, хто яго стварыў. Малады тэатр мусіць прыслухоўвацца да патрэбаў свайго масавага гледача, а адначасова фармаваць і выхоўваць яго. Не дастаткова толькі пасіўна адбіваць сучаснае ці даўняе жыццё на Беларусі. Каб змест, паказаны на сцэне, атрымліваў культурна-палітычнае значэнне, тэатр павінен у мастацкай форме аддзяляць дабро ад зла. Ён мусіць кіравацца класавым і палітычным падыходам да ўсяго, што дэманструе на сваёй сцэне» (К. Крываносаў)[238]; «БДТ-2 павінен памятаць, што тэатр ёсць вельмі важным інструментам уздзеяння на шырокія масы рабочых і сялян. Фарміруючы сваю рэпертуарную палітыку, варта выбіраць такія творы, змест якіх быў бы ідэалагічна правільны, а форма сцэнічна зразумелай і чытэльнай» (А. Баліцкі)[239]; «БДТ-2 павінен памятаць, што ў нашай пралетарскай дзяржаве няма месца лозунгу "мастацтва дзеля мастацтва". Калектыў мусіць мець трывалыя сувязі з жыццём, павінен стаць выхавацелем народа, прапагандыстам як высокай культуры, так і той, да якой прызвычаіўся працоўны народ. […] Тэатр павінен памятаць, што яго дзейнасць мае не толькі культурна-мастацкае, але і палітычнае значэнне» (З. Шамардзіна)[240]. Тут варта звярнуць увагу на дзве праблемы: на шматразовыя спасылкі ў выступах на лозунг «мастацтва дзеля мастацтва» і на шматразовае ўказванне на патрэбу цеснага супрацоўніцтва БДТ-2 са сваёй аўдыторыяй — чалавекам працы, які з'яўляецца будаўніком вялікай пралетарскай культуры. Кіраўніцтва Наркамасветы бачыла некалькі спектакляў Студыі ў Маскве і, праўдападобна, усведамляла, што прапанаваны маладым калектывам рэпертуар можа не атрымаць прызнання сярод значнай часткі беларускай публікі. Таму яго хацелі «перасцерагчы» перад выбранай ім дарогай. Ужо праз паўгода, калі БДТ-2, паводле афіцыйных крыніц, твар у твар сустрэўся з неразуменнем з боку віцебскай публікі, прыведзеныя тут выказванні прадстаўнікоў партыйнай эліты пачалі шырока згадвацца ў многіх публікацыях у прэсе. Гэта будзе працягвацца ажно да 1929 г., г. зн. да заканчэння вялікай тэатральнай дыскусіі, мэтай якой мусілі быць поўны перагляд тагачаснага мастацкага выяўлення і абсалютнае яго падпарадкаванне патрэбам палітыкі і партыі. Першыя спробы, зрэшты, былі зробленыя. Доказам гэтага стаўся спектакль, прадстаўлены ў другой частцы ўрачыстасці.

Публіка мела магчымасць паглядзець твор Ільі Бэна «У мінулы час» (паст. Барыс Афонін, рэж. Мікола Міцкевіч, Канстанцін Саннікаў, маст. Леанід Нікіцін, 21.11.1926, Віцебск). Драматург заснаваў сюжэт на сітуацыі, звязанай з «правам першай ночы», якое існавала ў старажытнасці ў беларускай вёсцы: падчас сялянскага шлюбу пан мог загадаць маладой, каб ноч пасля шлюбу тая прабавіла з ім, а не з мужам. Ілья Бэн перанёс дзеянне сваёй п'есы ў адну з вёсак

235 *Новы камень у культурнае будаўніцтва*, «Віцебскага сялянская газета» 28.11.1926, № 44, с. 3.

236 *Хаця маладыя, але дарагі*, «Віцебскага сялянская газета» 28.11.1926, № 44, с. 3.

237 *Тэатр БДТ-2*, «Савецкая Беларусь» 21.11.1926, № 265, с. 5.

238 *Приветствие Витебского окружного комитета КП(б)Б второму Белорусскому государственному театру в день его открытия*, «Віцебская сялянская газета» 28.11.1926, № 44, с. 2.

239 А. Баліцкі, *Новыя культурныя здабыцьці ў галіне мастацтва*, «Савецкая Беларусь» 21.11.1926, № 265, с. 5.

240 З. Шамардина, *О втором Государственном Белорусском театре*, «Заря Запада» 25.12.1926, № 297, с. 4; Л. *Адчыненне БДТ-2 — паказальнік нашага культурнага росту. (Гутарка з старшынёю Галоўпалітасветы БССР т. Шамардзіной)*, «Савецкая Беларусь» 21.11.1926, № 265, с. 5.

Заходняй Беларусі і на пачатак XX стагоддзя, акурат перад рэвалюцыяй. Першапачаткова ён назваў п’есу «Міхал»[241].

Галоўны герой, малады хлопец на імя Міхал (Канстанцін Саннікаў), не хоча змірыцца з ганебным правам пана на першую ноч з яго маладой жонкай і не згаджаецца, каб Вера (Марыя Сянько) пайшла да пана (Павел Малчанаў). Абое вырашаюць уцячы з вёскі. Яны хаваюцца непадалёку ў балотах, але маці дзяўчыны (Яніна Лабаноўская) адкрывае іхнюю змову. Маладую пару ловяць, а Веру сіламоц адводзяць у панскі палац. Пасля праведзенай з ім ночы дзяўчыну дратуюць жудасныя пакуты сумлення; урэшце яна не вытрымлівае і здзяйсняе самагубства. Хутка памірае і маці дзяўчыны, не здолеўшы змірыцца са стратай дачкі. Перад смерцю яна шкадуе, што данесла на маладых. Бацька Веры (Сцяпан Стэльмах) таксама не можна знайсці сабе месца і ад згрызотаў пачынае хварэць. У Міхале паступова адбываюцца перамены. Ён часцей моліцца, але расце ў ім і гнеў на пана. Паволі ён усведамляе, што варта змагацца не толькі з ім адным, але трэба выступіць супраць эксплуатацыі ўвогуле. Гэтыя рэвалюцыйныя думкі нараджаюцца ў ягонай галаве пад уплывам аповеду Жабрака (Мікалай Міцкевіч) пра цяжкі лёс беларускага народа ў іншых вёсках. Міхал уцякае ў лес, каб у будучыні распачаць змаганне з панамі супраць сацыяльнай няроўнасці і несправядлівасці. Адначасова ён хоча абараніць уласную годнасць і адпомсціць за смерць каханай жонкі і няшчасце яе сям’і.

Рэпетыцыі, што працягваліся паўтара месяца, былі перыядам творчых пошукаў. Бэн некалькі разоў змяняў асобныя сцэны, а здаралася, што дапісваў новыя (гэта асабліва датычылася другой часткі твора). Акцёры апынуліся ў даволі нязручным становішчы. Яны мусілі вельмі хутка вучыць свае ролі, а бывала, што ўжо вывучаныя часткі тэксту замяняліся новымі[242]. У першай прапанаванай тэатру версіі твора аўтар зрабіў моцны акцэнт на этнаграфію і абрадавы бок сялянскага жыцця. Ён паказваў умовы жыцця сялян, а абрад вяселля хацеў выявіць цалкам. З гэтай мэтай ён выкарыстоўваў беларускія народныя танцы і песні, якія прэзентавалі на сцэне сваты (Зіновій Вялікі і Вера Васілеўская), дружкі Веры і вясковая моладзь. У гэтым не было нічога наватарскага. Як ужо адзначана ў першым раздзеле, творы такога тыпу былі ў той час даволі папулярныя дзякуючы намаганням Еўсцігнея Міровіча і дзейнасці БДТ-1 (1922—1923). Выканаўцы спектакля звярнуліся да Бэна з просьбай мацней расставіць у п’есе грамадскія акцэнты, што, зрэшты, таксама не было ў навіну для тагачаснай беларускай драматургіі. Усе гэтыя пераробкі, аднак, па меркаванні крытыкаў, не пайшлі п’есе на лепшае. Так, У. Лілін абвінаваціў пастаноўку ў перавазе словаў над дзеяннем, а, на думку З. Жылуновіча, недапрацаваны тэкст прывёў да таго, што выканаўцы не мелі шанцу праявіць сябе як акцёры. У сваю чаргу, І. Івін прапанаваў павялічыць сцэну змагання Міхала з панам. Увогуле ўсе крытыкі меркавалі, што вінаваты ў слабасці спектакля драматург. Унясенне «У мінулы час» у рэпертуар «замест таго каб падштурхнуць тэатр наперад, адкінула яго на некалькі крокаў назад»[243]. Нягледзячы на гэта, спектакль некалькі гадоў не сыходзіў з афішы, карыстаючыся папулярнасцю гледачоў. Таксама ён быў аргументам, што тэатр, апрача класічных твораў, мае ў сваім рэпертуары таксама сучасныя драмы. Пасля прэм’еры з акцёрамі сустрэўся Якуб Колас, выяўляючы сваё захапленне пастаноўкай[244].

Дзеянне твора не выпадкова перанесена ў першае дзесяцігоддзе XX ст. Усё бліжэйшая рэвалюцыя мусіла быць паваротным пунктам, які раздзяліў трагічнае, поўнае бядоты і смутку мінулае беларускага селяніна і светлай будучыні. З мэтай паказаць гэтую ідэю мастак Леанід Нікіцін распачынаў кожную з чатырох сцэн спектакля сапраўды непраглядная цемрай, якая толькі паступова рассейвалася, каб потым зноў занурыць залу ў змрок. Гэтыя захады мусілі ствараць ілюзію малюнкаў з мінулага, якія раз-пораз высвечвае наша памяць. Дэкарацыі нагадвалі першыя спектаклі БДТ-1 на тэму сялянства, дзе намаляваны фон звязваўся з некалькімі найважнейшымі элементамі сцэнаграфіі. Напрыклад, у доме Веры (сцэна заручынаў)

241 К. Саннікаў, *Тэатр. «У мінулы час» (да пастаноўкі ў БДТ-2)*, «Полесская правда» 30.01.1928, № 23, с. 4.

242 Гл. Ц. Сяргейчык, *Нататкі…*, цыт. выш., с. 120. (Ц. Сяргейчык выконваў у п’есе ролю Война. Ён згадвае, як яму раілі граць у гратэскнай манеры, каб глядач адчуваў яго вялікую моц: «Ён узнімаў галаву ўверх, скроб пальцамі левай рукі пад барадой і грозна крычаў: Дождж?! Хто дазволіў?!! — Потым, абвёўшы позіркам усіх прысутных і зразумеўшы, што запартачаўся, ужо ратуючы свой аўтарытэт перад людзьмі, літасціва дазваляў: — Ну, няхай сабе пойдзе».)

243 У. Лілін, *«У мінулы час». Першы спектакль Беларускага Другога Дзяржаўнага Тэатру*, «Савецкая Беларусь» 24.11.1926, № 267, с. 3; У. Лілін, *Тэатр і кіно. «У мінулы час» (Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр)*, «Звязда» 12.11.1927, № 257, с. 4; З. Жылуновіч, *Новы ўклад у беларускую культуру*, «Савецкая Беларусь» 28.11.1928, № 273, с. 4; І. Івін, *Тэатр. «У мінулы час» (БДТ-2)*, «Полесская правда» 3.02.1929, № 27, с. 4.

244 Сустрэча з Якубам Коласам надоўга засталася ў памяці Ц. Сяргейчыкава: «Колас з агромністай радасцю і прыемнасцю пазнаёміў нас з гасцямі [Я. Райнісам і праф. З. Неедлым]. Як жа цёпла ён з намі размаўляў! Было відаць, што ён вельмі любіць моладзь!» (ДАВВ, ф. 946, воп. 1, адз. зах. 15, с. 21).

стаяла печка, лавы і сталы, а лес і балота (уцёкі маладых) сімвалізавалі намаляваны на палатне краявід дзікага, змрочнага бору і жывая ялінка, што самотна стаіць пасярод сцэны.

Другой сучаснай п’есай, прадстаўленай віцебскай публіцы, быў «Астап» Андрэя Глобы[245] (рэж. В. Громаў, маст. А. Благанраваў[246], 23.12.1926). Твор гэты напісаў расійскі драматург на аснове апавядання беларускага пісьменніка Міхася Чарота пад назвай «Саматканая світка». Дзеянне адбываецца ў перыяд НЭПу ў адной з беларускіх вёсак. Галоўны герой, Астап (Сцяпан Скальскі), былы чырвонаармеец, за поспехі ў працы атрымлівае магчымасць выехаць у Маскву і працягнуць там прафесійную кар’еру ў адной з устаноў. Маці Астапа, Куліна (Вера Васілеўская), радуецца разам з сынам. Яна ганарыцца, што той атрымае павышэнне і будзе жыць у сталіцы СССР. Толькі закаханая ў яго Марыся (Раіса Кашэльнікава / Марыя Сянько) пакутуе з гэтай нагоды. Яна разумее, што ад’езд каханага можа перакрэсліць іх планы на сумеснае жыццё. Апрача таго, яе мучыць прадчуванне, што Астапа чакаюць у сталіцы цяжкасці, а можа, нават небяспека. Яна нават спрабуе з ім пра гэта размаўляць, але ён лічыць яе страхі забабонамі.

На новым месцы працы ў Маскве Астап дбайна выконвае свае абавязкі, дзякуючы чаму падымаецца па службовай лесвіцы і хутка атрымлівае адказную пасаду. Яго імкліва паглынае гарадское жыццё і яго прынады. Герой напоўніцу карыстаецца прапановамі, якія мае сталіца для выбраных жыхароў. Ён наймае ў цэнтры дарагую кватэру, ходзіць па рэстаранах, носіць модную вопратку і ў хуткім часе пачынае выпіваць. Для задавальнення сваіх усё большых патрэб ён пазычае грошы ў новага прыяцеля, гандляра Барыса Пруткіна (В. Бялінскі), з якім ён паспеў ужо моцна пасябраваць. Астап не жадае заўважаць, што ў таго даволі падазроныя цікавасці, а яго сімпатыя не такая і бескарыслівая. Абодва яны ладзяць у доме Астапа гучныя прыёмы, ахвотна запрашаюць да забаваў жанчын (Лідзія Шынко і Вольга Барысевіч). Астап усё больш саромеецца свайго

245 Андрэй Глоба (1888—1964) — расійскі драматург і паэт. Аўтар п’ес «Дзень смерці Марата» (1920), «Фамар» (1923), «Вянчанне Х’юга» (1924), «Разіта» (1926), «Пётр-Пётр» (1929). Найбольшую славу яму прынесла п’еса «Пушкін» (1937), прысвечаная апошнім дням жыцця паэта.

246 Аркадзь Благанраваў (1895—1975) — акцёр МХАТ-2. Раней, з 1919 года, акцёр Першай студыі МХАТ. Факт наймання яго на пасаду мастака не ўдалося пацвердзіць. Праўдападобна, тут адыграла ролю сяброўства, якое злучала яго з Хачатуранам і Смышляевым.

сялянскага паходжання. Калі да яго прыязджае сусед Сцяпанка (Павел Малчанаў)[247], а затым даўнія знаёмыя з вёскі (Мікалай Міцкевіч і Канстанцін Саннікаў), ён іх не прымае. А калі ўрэшце сам вырашае наведаць родны край, то хутка ўцякае назад у горад, не ў стане трываць правінцыйнай нуды. У Маскве ён яшчэ мацней кідаецца ў вір забаваў і ўцехаў. Ён пачынае закідваць працу, а калі ягоны доўг Барысу робіцца практычна нясплатным, то ідзе на падробку службовых дакументаў. У хуткім часе злачынства выкрываюць, і Астап трапляе ў турму.

Задачай мастака Аркадзя Благанравава было паказаць два цалкам адрозныя светы: правінцыю (беларускую вёску) і Маскву. Ён знайшоў вельмі простае рашэнне: паказаў дом Астапа (сцэна I), вясковую вуліцу (сцэна III), маскоўскую кватэру Астапа (сцэны II і IV) і яго кабінет (сцэна IV). Вясковы дом Астапа вялікі, чысты і дагледжаны, хаця ў той жа час сціплы. У цэнтры знаходзіцца акно (крыху трэснутае ўверсе) з відам на вуліцу, злева стаіць печка, збоку вісяць дзве іконы. Стол накрыты льняным абрусам, дзве лавы. Наступная сцэна з дапамогай карціны алеем на палатне паказвае пустую вясковую вуліцу. На фоне відаць невыразныя абрысы дзвюх вясковых хацінак. У абедзвюх гэтых сцэнах жанчыны і мужчыны апранутыя ў беларускія народныя строі. Некаторыя мужчыны ў кажухах.

У той жа час маскоўская кватэра Астапа прынцыпова адрозніваецца ад вясковага дома. Гэта вялікі пакой нетыповай формы: фарбаваныя ў цёмны колер сцены ствараюць паламаную прастору. Тры сцэнічныя праектары кідаюць на сцяну святло рознай фактуры і колераў, што выклікае эфект экспрэсіяністычнай карціны. На сцяне вісяць пейзажы і карціна ў жанры ню. У цэнтры месціцца сучасны буфет, стол з некалькімі крэсламі, з правага боку відаць канапу і фартэпіяна. У сцэне, дзе Астап прымае гасцей, на стале, пакрытым белым абрусам, стаяць вазы з паўднёвай садавінай, бутэлькі віна, у шкляным посудзе ляжаць дарагія цукеркі ў яркіх абгортках. Адна частка крэслаў у стылі мадэрну, а другая — у класіцыстычным. Прысутныя ў сцэне госці апранутыя паводле моды 1920-х гг.: жанчыны — у шыкоўных сукенках, а мужчыны ў ваўняных нагавіцах,

247 Як згадвае П. Малчанаў, сцэна з яго ўдзелам была дапісаная рэжысёрам. Сцяпанка прыехаў у Маскву ў пошуках справядлівасці. Яго свіння прабралася праз дзірку ў плоце на суседаў участак і была забітая. Справа ў судзе цягнулася гэтак доўга, што Сцяпан ужо не мог вытрымаць. Каб Астап лепш разумеў гэтую справу, ён вырашыў намаляваць плот, агарод і свінню, а зробленая ім дзірка ў паперы мусіла абазначаць дзірку ў плоце. Аднак Астап высмеяў Сцяпана, а затым выпхнуў за дзверы (П. Малчанаў, *Тэатр…*, цыт. выш., с. 43).

швэдрах і бліскучых скураных ботах. Кожны элемент сцэнаграфіі мусіў паказваць на тое, што гаспадар гэтага дома жыве ў дастатку.

Выканаўцы спектакля паставіліся да галоўнага героя як да непрыемнага чалавека, які без ваганняў замяніў вясковую беларускую кашулю і світку на элегантны гарнітур. Ён добраахвотна адцураўся сваіх каранёў, якія для артыстаў з гэтага тэатра былі вялізнай каштоўнасцю, каб не сказаць — святыняй. Тэма добраахвотнай страты Астапам яго вясковай ідэнтычнасці пэўным чынам аб’ядноўвала гэты спектакль з «Апраметнай». У творы без фальшу і сантыментаў была таксама паказаная беларуская вёска. Мужыкі не цураюцца алкаголю, а кіраўніцтва партыі не можа з гэтай заганай справіцца, нягледзячы на сваю ўладу. Невыпадкова В. Вольскі заўважыў: «Непрывабная карціна цемры і невуцтва сучаснай вёскі на фоне поўнай адсутнасці станоўчых персанажаў і з’яў наводзіць на сумнае разважанне»[248]. Варта памятаць, што значная частка акцёраў паходзіла з вёскі і выдатна арыентавалася ў сітуацыі, якая там мела месца. Яны разумелі, што падчас НЭПу ў шэрагі партыі і на прызначаныя ёю пасады траплялі людзі, якія не мелі ані адпаведнай адукацыі, ані здольнасцей выконваць адведзеныя ім функцыі. Імі кіравалі выключна нізкія інстынкты — прага да ўлады і грошай. Таму ўсім было зразумела, чаму Астап гэтак ахвотна скарыстаўся прапановай з’ехаць у сталіцу, а калі ўжо трапіў туды, то любой цаной хацеў здабыць усе недаступныя яму раней даброты і раскошу. На жаль, слабы характар і недасведчанасць прывялі да таго, што ён лёгка аддаўся спакусе і ступіў на кепскую сцяжыну. Усе адмоўныя з’явы, такія як прастытуцыя, спекуляцыя, начныя гулянні ў дарагіх рэстаранах, імкненне любой цаной падняцца па кар’ернай лесвіцы, асабліва ўзмацніліся ў перыяд НЭПу. Таму ў некаторых гледачоў Астап мог абуджаць пагарду, а ў іншых — спачуванне.

Крытыка сустрэла гэты спектакль даволі халодна. На думку карэспандэнта газеты «Заря Запада», БДТ-2 выявіўся зусім непадрыхтаваным да пастаноўкі сучаснага драматычнага тэксту. «Ён выявіў поўную бездапаможнасць і няздольнасць да інтэрпрэтацыі»[249], — катэгарычна сцвердзіў крытык. У сваю чаргу, іншыя рэцэнзенты вінавацілі саму п’есу. М. Гурскі палічыў тэкст «няўдалым і ідэалагічна шкодным»[250]; на думку У. Ліліна, п’еса пазбаўлена арыгінальнасці, а асноўны сюжэт нагадвае некаторыя расійскія драмы, сярод іншага «Паветраны пірог» (1925) Барыса Рамашова. Паколькі значная частка дзеяння п’есы адбываецца ў Маскве, а не ў Беларусі, яе цяжка назваць беларускай. Крытык заўважыў, што ў сцэнах, якія здараюцца ў беларускай вёсцы, усе персанажы выключна негатыўныя: няўжо гэтак выглядала наша вёска ў 1923—1924 гадах? Старшыня сельсавета Бублік (Зіновій Вялікі) — дурань, які ні ў чым не разбіраецца, сакратар Варобчык (Аўген Корбуш) робіць толькі тое, што яму загадваюць, а мясцовыя камуністы — неадукаваныя прастакі, якія мараць выключна пра ўласную кар’еру. Такім чынам, на думку крытыка, мэта аўтара няясная: ён хацеў паказаць членаў партыі, якія, зачараваныя дробнамяшчанскім стылем жыцця, збочваюць з правільнага шляху, ці з прычыны свайго простага паходжання проста няздольныя да дбайнай і адказнай працы?[251] Падобнае меркаванне выразіў і рэцэнзент газеты «Чырвоная змена», адзначыўшы, што толькі гарэлка і простыя, звычайныя жанчыны — ці няма ўжо нічога іншага ў беларускай вёсцы? Чаму рэжысёр не павёў дзеянне такім шляхам, каб падкрэсліць пазітыўныя бакі вясковага існавання?[252] Ужо згаданы рэцэнзент газеты «Заря Запада» выразіў думку, што спектакль нясе памылковае меркаванне, паводле якога чалавек партыі сумленна жыве толькі ў правінцыі. Калі ж ён трапляе ў Маскву, у самае «сэрца рэвалюцыі», яго сумленне кудысьці знікае, бо ён паддаецца спакусе жыцця паводле скампраметаваных дробнамяшчанскіх прынцыпаў. «Відаць, аўтар меў толькі адну мэту: паказаць, як бяздушны бюрактарызм, распаўсюджваючыся, знішчае здаровую тканку ўлады. У выніку паказаны толькі негатыўны бок перамен, якія адбываюцца ў грамадстве»[253], — пісаў рэцэнзент.

Сярод акцёраў увагу крытыкаў звярнуў на сябе Базыль Бялінскі, які сваёй роляй стварыў тып «пранырлівага і спрытнага» спекулянта, характэрнага для нэпаўскага перыяду, калі кіраваліся прынцыпам «мэта апраўдвае сродкі». У той жа час, сама фігура Астапа, паводле меркавання крытыкаў, атрымалася «надзвычай бледнай». Аўтар твора, робячы з яго бюракрата і фармаліста, не стараецца паказаць ніводнага аптымістычнага моманту з яго

248 В. Вольский, *На ложном пути*, «Рабочий» 11.11.1927, № 202, с. 4.

249 І. Р-н, *Постановки 2-го Белгостеатра. Некоторые выводы*, «Заря Запада» 5.01.1927, № 3, с. 4.

250 М. Гурскі, *Пра тэатр*, «Савецкая Беларусь» 25.12.1927, № 293, с. 4.

251 У. Лілін, *Тэатр. «Астап» (БДТ-2)*, «Звязда» 25.10.1927, № 244, с. 4.

252 Нін, *Экран і сцэна. «Астап» (другая пастаноўка БДТ-2)*, «Чырвоная змена» 25.10.1927, № 120, с. 6.

253 І. Р-н, *Постановки 2-го Белгостеатра. Некоторые выводы*, «Заря Запада» 5.01.1927, № 3, с. 4.

жыцця. Як меркаваў Лілін, варта было б на пачатку драмы паказаць Астапа ў крыху больш пазітыўным святле, каб гледачы лягчэй усвядомілі, які згубны ўплыў мела на яго пакладненне дробнамяшчанскаму стылю жыцця.

18.02.1927 віцебская публіка мела магчымасць паглядзець тры аднаактоўкі: «Гавань» Гі дэ Мапасана (пер. з французскай Л. Талстой, пер. з расійскай М. Міцкевіч), «Цырульнік з Бэрыагу» Макса Мэля (пер. з расійскай М. Міцкевіч), а таксама «Чорт і баба» Францішка Аляхновіча. Першыя дзве паставіў Барыс Афонін, трэцюю — Аляксандр Гейрот, а сцэнаграфію да ўсіх стварыў Леанід Нікіцін. Усе тры аднаактоўкі падрыхтаваныя акцёрамі яшчэ падчас знаходжання Студыі ў Маскве і прадстаўленыя там на розных сцэнах. У праграме да гэтага «складанага» спектакля падкрэслівалася, што кожная з аднаактовак — узор драматургіі высокага палёту. Першая захапляе лёгкасцю стылю і нечаканым развіццём дзеяння, другая — ідэальна сканструяванай і гарманічнай будовай, а трэцяя — зменлівасцю настрояў і пачуццём гумару[254].

Новы дырэктар БДТ-2 Мікалай Красінскі належаў да вядучых і значных постацей беларускага адраджэння. Пасля заканчэння ўніверсітэта ў Санкт-Пецярбургу ён працаваў настаўнікам у беларускай гімназіі ў Вільні (1922—1924). Быў адным з арганізатараў і кіраўнікоў Беларускай драматычнай студыі ў Вільні, дзе паставіў «Зімовым вечарам» Элаізы Ажэшкі і «Лес шуміць» Францішка Аляхновіча (абедзве ў 1922 г.). Затым выконваў функцыі старшыні мастацкага аддзела і кіраўніка тэатральнай секцыі Інбелкульта (1925—1928). Варта падкрэсліць, што разам з павышэннем да дырэктара віцебскага тэатра Красінскі атрымаў шырэйшыя паўнамоцтвы[255].

Мастацкім кіраўніком стаў Сурэн Хачатураў (Сурэн Хачатуран), родны брат кампазітара Арама Хачатурана. Перамовы[256] з ім ад імя Наркамасветы з лютага да траўня 1926 г. вялі Валянцін Смышляеў і Барыс Афонін. Урэшце Хачатураў, пасля доўгіх ваганняў і сумневаў, прыняў кіраўнічую пасаду. Выбраць Хачатурава вырашылі невыпадкова. На працягу многіх гадоў ён быў звязаны з МХАТ-2. Скончыў гісторыка-філалагічны факультэт Маскоўскага ўніверсітэта (1916) і курс рэжысуры ў МХАТ (1912). Удзельнічаў у рэпетыцыях і спектаклях гэтага калектыву, таксама працаваў суфлёрам і статыстам. Увайшоў у склад невялікай групы, заснаванай Яўгенам Вахтангавым, якая пазней пераўтварылася ў студыю (15.01.1913). Быў арганізатарам і натхняльнікам армянскай студыі ў Маскве. У 1918—1922 гг. выконваў функцыі старшыні Камісіі нацыянальных меншасцей пры Наркамасветы. Пры яго непасрэдным удзеле ў Маскве былі арганізаваныя беларуская, украінская, габрэйская і грузінская студыі. Запрашаючы Хачатурава ў Віцебск, беларускія ўлады палічылі, што калектыў будзе працягваць і развіваць мастацкія ідэі, сфармаваныя ў папярэднія гады. У лісце да кіраўніцтва МХАТ (22.07.1926) ад Наркамасветы пісалася: «Пажадана, каб менавіта Хачатураў заняў гэтую пасаду, бо ён яшчэ ў Маскве меў магчымасць пазнаёміцца з метадам працы нашага тэатра і мэтамі, што стаяць перад ім»[257]. Хачатураў мусіў выконваць абавязкі мастацкага кіраўніка, рэжысёра, члена мастацкай рады і кіраўніка мастацкага аддзела БДТ-2. Паведамляючы публіцы пра новага мастацкага кіраўніка, Мікалай Красінскі ў інтэрв'ю газеце «Савецкая Беларусь» падкрэсліваў, што Хачатураў мае вялікі тэатральны досвед, а ягонымі настаўнікамі былі Канстанцін Станіслаўскі, Уладзімір Немiровіч-Данчанка, Леапольд Сулержыцкі і Яўген Вахтангаў.

У першым сезоне (1926/27) тэатр сустрэўся з многімі арганізацыйнымі, тэхнічнымі і мастацкімі цяжкасцямі. Быў падоўжаны перыяд рамонту будынка, які, апрача выкарыстання адпаведных спецыялістаў, вымагаў усё большых фінансавых сродкаў. Прызначаных на гэтую мэту грошай не ставала, да таго ж трэба было аддаваць доўг (увесь доўг тэатра складаў 22 тыс. рублёў), які застаўся пасля расійскага калектыву, што працаваў у гэтым будынку. Новы калектыў зрабіў вялікія намаганні, каб прыстасаваць свае гатовыя ўжо спектаклі да ўмоваў віцебскай сцэны. Апрача таго, Хачатураў падрыхтаваў акурат прэм'еру «Спеў аб Гаяваце» М. Агнёва

254 М., *Вечер миниатюр (БДТ-2)*, «Заря Запада» 20.02.1927, № 42, с. 4.

255 Наркамасветы пашырыў (6.10.1926) сферу абавязкаў дырэктара тэатра: «1. Агульнае кіраўніцтва. 2. Падбор рэпертуару і непасрэдны нагляд за мастацкім бокам сцэнічнага выканання. 3. Старшыняваць на Мастацкай радзе і на мастацкіх нарадах. 4. Стылістычная рэдакцыя сцэнічных тэкстаў і нагляд за чысцінёй маўлення падчас выканання. 5. Непасрэднае кіраўніцтва справаводствам. 6. Распараджэнне крэдытамі» (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1065, с. 3). Трэці пункт у коле абавязкаў пазней быў часткова зменены: функцыю старшыні атрымаў мастацкі кіраўнік.

256 Пытанне запрашэння мастацкага кіраўніка з Масквы ўпершыню падняў дырэктар студыі А. Ляжневіч падчас працы камісіі Наркамасветы, якая кантралявала дзейнасць Студыі ў лютым 1926 г. (пратакол ад 22.02.1926).

257 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 292. МХАТ выразіў згоду на выезд С. Хачатурана на адзін сезон 1926/27 (НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064/2, с. 398).

(псеўданім М. Разанава[258]) паводле паэмы Генры Лангфела. На жаль, спектакль не быў закончаны, хаця праекты сцэнаграфіі і музыка былі ўжо гатовыя.

Прычынай такога стану рэчаў стаўся канфлікт паміж Красінскім і Хачатуравым, што выбухнуў у кастрычніку 1926 г. і працягваўся некалькі месяцаў. Скончыўся ён толькі ў красавіку 1927 г., калі Хачатураў прыняў рашэнне сысці з тэатра. Як вынікае з захаваных матэрыялаў, канфлікт меў вытокі ў адрозненні поглядаў на тэму ролі тэатра ў грамадстве і датычыўся перадусім мастацкага бачання будучыні БДТ-2. Часткова ён вынікаў таксама з рознага погляду на арганізацыйныя справы, якія датычацца найбліжэйшага сезона. На працягу гэтых сямі месяцаў канфліктная сітуацыя сталася тэмай дыскусіі на пасяджэнні Наркамасветы (21.01.1927), на першай канферэнцыі віцебскага аддзела Саюза працаўнікоў мастацтва БССР (7–9.02.1927) і мастацкай рады БДТ-2. Крыху раней, бо ў снежні 1926 г. з прычыны канфлікту тэатр наведаў старшыня Савета народных камісараў (СНК) БССР Язэп Адамовіч (ён паглядзеў тры спектаклі і 24.12.1926 сустрэўся з калектывам), а таксама старшыня Галоўпалітпрасвета Соф'я Шамардзіна.

Без сумневу, і Красінскі, і Хачатураў былі вельмі моцнымі асобамі і мелі ўласны, бескампрамісны погляд на будучыню тэатра ў Віцебску. Красінскі трымаўся меркавання, каб БДТ-2 пасля набытага ў Маскве досведу развіваўся ў кірунку беларускай традыцыі і культуры, на ніве якой ужо меў пэўныя дасягненні (БДТ-1 і калектыў Галубка). Таму, прадумваючы рэпертуар, належала ў першую чаргу ўлічваць сучасную беларускую драматургію. Уласна таму з гэтай мэтай Красінскі асабіста замовіў некалькі п'ес для тэатра ў беларускіх драматургаў: гістарычную драму — у Язэпа Дылы, сучасную камедыю — у Міхайлы Грамыкі, камедыю з жыцця мяшчанства — у Мікалая Міцкевіча і меладраму з жыцця вёскі — у Мікалая Ільінскага. Ён таксама вёў размовы з Еўсцігнеем Мiровічам, Васілём Шашалевічам, Кузьмой Чорным, Ільёй Бэнам, Уладзіславам Галубком і Францішкам Аляхновічам[259]. Планаваў паставіць «Зімовым вечарам» Элаізы Ажэшкі і «Лес шуміць» (паводле У. Караленкі) Францішка Аляхновіча, паколькі, як сцвярджаў, яны былі «невычэрпнай крыніцай праўды пра жыццё і адлюстроўвалі беларускія грамадскія стасункі». У той жа час у якасці дырэктара Красінскі рабіў усё, каб студыйныя спектаклі былі як найхутчэй прадстаўленыя віцебскай публіцы. На адным з пасяджэнняў мастацкай рады ён сцвярджаў, што «Апраметная» займее вялікае значэнне для развіцця беларускага тэатра, а спектакль «Эрас і Псіхея» «павінен надаць дынамікі працы калектыву»[260].

Красінскі рабіў усе намаганні, каб выхаваць акцёраў у беларускім духу. Сярод іншага ён выдаў загад размаўляць на тэрыторыі тэатра (асабліва падчас рэпетыцый) выключна па-беларуску. Ён усведамляў, што тэатр, які носіць назву «нацыянальны», павінен быць узорам і прыкладам як у плане культуры, так і ў плане чысціні мовы. Таму ў адной са справаздач асаблівая ўвага звяртаецца на гэты аспект: «Акцёры ў пераважнай большасці гавораць між сабою па-расійску, часткай з тае прычыны, што ня ведаюць беларускае мовы (не хапае слоў нават для звычнае гутаркі, ня тое што для больш- менш тэарэтычных разважаньняў), а часткa — з прычыны нацыянальнае несьвядомасці. [...] Што да пісьма па-беларуску, дык умеюць пісаць лічаныя тры-чатыры адзінкі, рэшта — непісьменныя».

Сапраўды, веды аб фальклоры, культуры і беларускім тэатры сярод большасці акцёраў былі вельмі слабыя, у той жа час «нязломна пакланяліся яны аўтарытэту» заходнееўрапейскай культуры. Такая сітуацыя, на думку дырэктара, была вынікам «строга негатыўнага ўплыву»[261] Хачатурава.

Хачатураў, у сваю чаргу, прымаючы рашэнне аб прыездзе ў Віцебск, кіраваўся жаданнем дапамагчы, па ягоным меркаванні, не да канца яшчэ прафесійна акрэплым акцёрам. Ён хацеў іх падтрымаць у працэсе развіцця ўменняў, атрымання сцэнічнай упэўненасці ў сабе і ўвогуле ў складаных пачатках прафесійнай кар'еры і рабіў усё гэта, абапіраючыся на прынцыпы мастацкага рамяства, якому іх вучылі на працягу некалькіх гадоў у Студыі. І вось думкі Красінскага ў гэтым пытанні былі для яго незразумелымі, нават проста шкоднымі, бо спрабавалі змяніць кірунак дзейнасці тэатра. У агучаным на канферэнцыі Саюза працаўнікоў мастацтва БССР дакладзе Хачатураў абураўся з гэтай нагоды: «Дырэкцыя хоча бу-

258 Міхаіл Разанаў (псеўд. «М./Мікалай Агнёў», «Н./Николай Огнев», 1888—1938) — рускі савецкі дзіцячы пісьменнік, педагог. Брат драматурга і рэжысёра Сяргея Разанава.

259 Паводле ўспамінаў Т. Бандарчык, Ф. Аляхновіч дасылаў фрагменты сваёй новай п'есы ў лістах да Красінскага. Гэта мусіла быць драма на гістарычную тэму (БДАМЛіМ, ф. 129, воп. 2, адз. зах. 214, с. 6).

260 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 17.

261 *Даклад дырэкцыі БДТ-2 за перыяд 1.10.1926—1.01.1927*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 32а.

даваць наш тэатр па ўзоры 1-га БДТ. [...] Стрыгчы пад адзін грабянец БДТ-1 і 2 з'яўляецца неразуменнем дырэкцыі»[262].

Каб пазбегчы далейшага нарастання канфлікту, Хачатураў першым зрабіў крок у бок яго залагоджвання. З гэтай мэтай ён падаў заяву (30.10.1926), у якой прасіў вызваліць яго ад абавязкаў члена мастацкай рады і кіраўніка мастацкага аддзела тэатра. Пры гэтым ён адзначыў, што паставіцца з павагай да любога распараджэння мастацкай рады, калі яны не будуць супярэчыць яго «мастацкаму сумленню, густу і тэатральнай этыцы». «Мая праца тут, — падкрэсліваў Хачатураў, — заключаецца ў падтрымцы маладых акцёраў і рэжысёраў, стварэнні ім магчымасці працы і максімальных умоваў для іх поўнай рэалізацыі. Усё гэта неабходна, каб у наступным сезоне тэатр не патрабаваў знешняй падтрымкі, сярод іншага з боку МХАТ-2»[263]. Крыху пазней (17.03.1927) ён скардзіўся ў лісце да Канстанціна Станіслаўскага на цяжкую сітуацыю: «[...] адчуваю, як, ведучы барацьбу за этычны і культурны тэатр, я губляю грунт пад нагамі і зануруюся ў правінцыйнае балота, тэатральнае хамства і халтуру». Хачатураў не мог пагадзіцца з тым, што быў запрошаны ў Віцебск, каб у новым калектыве развіць і ўмацаваць традыцыі, прынцыпы і метады працы, на якіх гэты малады калектыў вырас, а тым часам пераканаўся практычна відавочна, што «пэўныя сілы, якія не ў стане прыняць нашу [МХАТ] школу і нашае разуменне этычнага тэатра, тут вельмі моцныя»[264].

У запісцы да ГКПА Мікалай Красінскі адзначаў (21.01.1927), што Хачатураў меў зусім іншае ўяўленне пра сваю ролю ў тэатры: «Ён меў тэндэнцыю ў першую чаргу браць непасрэдны ўдзел у кіраўніцтве ўсім жыццём тэатра разам з Дырэкцыяй, ці нават у складзе Дырэкцыі. Па-другое, на думку Хачатурана, кіраўніцтва мастацкай працай тэатра, гэтай асновай усяго жыцця тэатра, павінна было быць наладжана незалежна ад Дырэкцыі, якой толькі адводзілася роля выканаўцы прынятых рашэнняў, і тое, галоўным чынам, з боку іх эканамічнага ажыццяўлення»[265]. Дырэкцыя ад самага пачатку не падзяляла пагляд мастацкага кіраўніка на тэатр і шмат разоў настойліва заклікала яго паважаць прынятыя ёю рашэнні, адначасова пакідаючы яму вялікую свабоду дзейнасці. Аднак Хачатураў і далей упарта намагаўся рэалізаваць выключна ўласны мастацкі погляд, абапіраючыся на пэўную групу акцёраў. Прычына ўсяго канфлікту, на думку дырэктара Красінскага, заключалася ў поўным неразуменні ўмоваў, на якіх працуе калектыў. Хачатураў абсалютна не жадаў браць пад увагу спецыфічнае становішча БДТ-2, які адначасова быў тэатрам нацыянальным і рэвалюцыйным, а таксама зусім не ўлічваў яго эканамічныя магчымасці. Дырэктара Красінскага найбольш абурыў той факт, што спіс прапаноў для пастаноўкі, складзены Хачатуравым, ахопліваў 15 п'ес, большасць з якіх — творы еўрапейскай драматургіі. Аднак у ім бракавала беларускіх сцэнічных твораў, а таксама п'ес пра Кастрычніцкую рэвалюцыю. На думку Красінскага, гэта сведчанне поўнай знявагі да спецыфікі і традыцыі беларускага тэатра, спроба навязаць уласную рэпертуарную палітыку і доказ «сляпога перайманне» МХАТ. У іншым дакуменце дырэктар зазначае, што Хачатураў «абсалютна не ведае беларускай літаратуры і свядома ўнікае рэвалюцыйнай тэматыкі»[266].

У справаздачы (студзень 1927) аб першых месяцах працы БДТ-2 (1.10–31.12.1926) Красінскі папракнуў Хачатурава нізкім узроўнем палітычнай адукацыі маладых акцёраў, закідваючы гэта ж пры нагодзе і Смышляеву: «Толькі цяпер выяўляюцца памылкі, зробленыя кіраўніцтвам маскоўскай Студыі. па-першае, яны кідаюцца ў вочы пэўнай бесцырымоннасцю пры падыходзе да навучальнай праграмы Студыі. Найвялікшая ўвага надаецца спецыяльным прадметам, а палітычнай адукацыяй і беларусазнаўствам пагарджаюць і лічаць другаснымі. Акурат цяпер відаць, што акцёрам бракуе грунтоўных ведаў у галіне гэтых дысцыплін. Гэта спрабуюць тлумачыць тым, што кіраўніцтва Студыі не мела належнага аўтарытэту ў калектыве і разам з маладымі акцёрамі трапіла пад значны, а ў асобных выпадках нават сляпы ўплыў маскоўскай рэжысёрскай школы. Па-другое, кіраўніцтва Студыі было не ў стане забяспечыць належнай адукацыяй і трымаць яе на адпаведным, высокім, узроўні для ўсіх тых слухачоў, якія ўвайшлі ў склад Студыі пазней за іншых»[267].

262 *Пратакол і акруговай канфэрэнцыі віцебскага аддзела Саюза працаўнікоў мастацтва (7–9.02.1927)*, ДАВВ, ф. 1168, воп. 70, адз. зах. 6, с. 9.

263 С. Хачатуров, *Заявление директору Белорусского державного театра второго*, [у:] С. Хачатуров, *Статьи. Воспоминания. Письма. Документы*, Ереван 1969, с. 113.

264 *Ліст С. Хачатурава да К. Станіслаўскага (17.03.1927, Віцебск)*, [у:] С. Хачатуров, *Статьи...*, цыт. выш., с. 183.

265 *Нататка дырэктара БДТ-2 да ГКПА (21.01.1927)*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 28.

266 ДАВВ, ф. 1962, воп. 1, адз. зах. 8, с. 26–27.

267 Паводле *Даклад дырэкцыі БДТ-2 за перыяд 1.10.1926—1.01.1927*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 32.

Падсумоўваючы, Красінскі падкрэсліў, што акцёры не валодаюць «патрэбнай агульнай» адукацыяй. Значная іх частка не скончыла сярэдняй школы. Калі ж гаворка ідзе пра палітычную адукацыю, то ўзровень калектыву быў проста такі, што сорамна прызнацца: у ім ёсць тыя, якія не адрозніваюць лінію партыі ад лініі дзяржавы і ўвогуле не ведаюць, якую пасаду займае А. Чарвякоў. Трэба прызнаць, што ў гэтым пытанні Красінскі дакладна меў рацыю. Падчас навучання ў студыі слухачы бралі за ўзор Смышляева, які адышоў ад лініі партыі і падчас заняткаў з імі падкрэсліваў фундаментальны прынцып незалежнасці акцёра. Прыехаўшы ў Беларусь, слухачы намагаліся як найдаўжэй паводзіцца згодна з гэтым прынцыпам. Калі гаворка ідзе пра партыйнасць калектыву, то сітуацыя выглядала наступным чынам (на 1.01.1927): члены партыі — 0, камуністы — 1, члены Ленінскага Камсамола Беларусі — 2, беспартыйныя — 31[268].

Праз два месяцы ў справаздачы (сакавік 1927) аб дзейнасці БДТ-2 за першы сезон (1926/27) Хачатураў так прадстаўляў існы ў тэатры канфлікт: «Усе сілы дырэкцыі канцэнтруюцца на тым, каб знішчыць “жывую, чуйную душу” тэатра, то-бок тое, што і ёсць яго наймацнейшым бокам. […] З яго прыбіраецца тое, што стварае ўласцівую тэатру атмасферу, клімат, жарсць, энтузіязм, самаадданасць, самадысцыпліну… юнацкую заўзятасць, любоў і запал, дзёрзкае жаданне “распаліць людскія сэрцы” гераізмам, прагай жыцця і барацьбы, замацаваннем аптымістычнага і радаснага элемента экзістэнцыі»[269]. Хачатураў усклаў адказнасць за ўсё гэта на Красінскага і паставіў яму ў віну наступныя памылкі: жаданне стварыць тэатр паводле састарэлых прынцыпаў; правядзенне рэарганізацыі тэатра на пачатку першага сезона без уліку яго эканамічных магчымасцяў і спецыфікі пераходнага перыяду — трансфармацыя ад эксперыментальнай студыі да сапраўднага тэатра; адсутнасць выразнага падзелу абавязкаў, функцый і адказнасці паміж членамі адміністрацыі; дрэнная арганізацыя працы[270].

268 Палітычныя сімпатыі і партыйная прыналежнасць усіх супрацоўнікаў тэатра: члены партыі КП(б)Б — 2, кандыдаты ў партыю — 1, члены ЛКСМБ — 5, беспартыйныя — 84.

269 *Доклад художественного руководителя БДТ 2-го С. Хачатурова аб итогах работы театра за первый сезон его жизни (1926—1927)*, [у:] С. Хачатуров, *Статьи…*, цыт. выш., с. 120.

270 «У тэатры слабая дысцыпліна, таму што ўсё, што робіцца ў тэатры, робіцца да таго безадказна саматужна і па-аматарску, што часам толькі прыходзіцца разводзіць рукамі», — пісаў Хачатураў. Ён задаў шэраг пытанняў дырэктару: «Што зрабіў кіраўнік тэатра, каб рэпетыцыі адбываліся нармальна, каб акцёры і ўдзельнікі аркестра самі не насілі сабе крэслаў, каб залы для рэпетыцый былі заўжды падрыхтаваныя, каб памяшканні ацяпляліся ў гэты час, каб падчас працы на калідорах было ціха, каб шанавалі і цанілі творчую энергію акцёра і рэжысёра, каб на сцэну не заходзіў хто заўгодна, асабліва ў паліто і галёшах, каб падчас рэпетэцый ніхто выпадковы звонку не меў права ўваходзіць у тэатральны будынак, а тым болей сядзець у ложы і забаўляцца там з кім-небудзь, каб бойлер для падагравання вады заўсёды быў уключаны і з яго ліўся кіпень, каб купілі або пазычылі неабходнае падчас рэпетыцый фартэпіяна, каб тэатр выглядаў не як брудны хлеў, а як культурная ўстанова?» Хачатураў спрабаваў засцерагчы асобных удзельнікаў калектыву ад катастрофы: «Калі прыйсці на спектакль і граць на сцэне ў нецвярозым стане лічыцца нечым нармальным (а такія рэчы паступова робяцца нормай), калі ў акцёрскіх гардэробах усё часцей чуваць брудную лаянку і вульгарныя показкі, калі пропускі рэпетыцый атрымліваюць хранічны характар, калі… (бясконцыя “калі“, пра якія я пішу з агідай), то я мушу голасна засведчыць: нашыя дарогі разыходзяцца. Апамятайцеся, задумайцеся над тым, што вы робіце, куды ідзяце і якой мэты хочаце дасягнуць?» (*Доклад художественного руководителя БДТ 2-го С. Хачатурова аб итогах работы театра за первый сезон его жизни (1926—1927)*, [у:] С. Хачатуров, *Статьи…*, цыт. выш., с. 122–123).

На думку Хачатурава, кіраўніцтва партыі павінна правесці неадкладныя і радыкальныя змены. Найперш варта змяніць дырэктара. На чале тэатра павінен стаяць нехта з «выразна творчым нервам і вокам», хто будзе ўлічваць спецыфіку БДТ-2 і «ўслухоўвацца ў мастацкі пульс». «У такім калектыве, як наш, трэба ўмець забыць пра сябе, зрабіцца звяном у агульным ланцугу. Не тэатр для мяне, а я для тэатра — вось формула, якую ўсе мы мусім памятаць, у тым ліку і дырэктар»[271], — падкрэсліваў Хачатураў.

Значная частка справаздачы была прысвечаная поспехам, якіх удалося дасягнуць акцёрам на працягу некалькі гадоў навучання ў Маскве. «Найвялікшая каштоўнасць акцёрскай трупы (а значыць, і тэатра) заключаецца ў тым, што яе ўдзельнікі ўяўляюць сабой пэўнае адзінства ў сістэме, прынцыпах і метадах працы. […] Тэатр моцны сваім калектывам, тым, што акцёры мысляць, гавораць і ствараюць на адной мове»[272], — адзначаў рэжысёр. Крэда калектыву ён акрэсліў наступным чынам: «Мы хочам стварыць такі тэатр, у якім бы пераважала не рамяство, а творчасць. Мы ствараем і будзем ствараць не рэгіянальны ці правінцыйны тэатр, а тэатр агульнасавецкі. Мы імкнемся і надалей будзем імкнуцца да нацыянальнага беларускага тэатра — рамантычна-гераічнага,

271 *Там жа*, с. 121.

272 *Доклад художественного руководителя БДТ 2-го С. Хачатурова аб итогах работы театра за первый сезон его жизни (1926—1927)*, [у:] С. Хачатуров, *Статьи…*, цыт. выш., с. 116, 122.

а не пабытаваага. Дзякуючы ўласнаму творчаму запалу і юнацкаму энтузіязму мы жадаем паказваць рабочым і працоўным прадукт найвышэйшага гатунку, робячы так, што яны пачнуць разумець нашыя мастацкія задачы і мэты, таму мы не хочам падпарадкоўвацца густам публікі, якая любіць мяшчанска-філістарскую эстэтыку. Адным словам, мы жадаем збудаваць культурны тэатр, які валодае правам гаварыць і перадаваць гледачам... ідэі і думкі Эўрыпіда, Шэкспіра, Бамаршэ, Сафокла, Гогаля, Калідасы, Сервантэса»[273].

Варта звярнуць увагу на сцверджанне Хачатурава, што БДТ-2 імкнецца стварыць «рамантычна-гераічны» тэатр. Гэтая думка знаходзіць пацверджанне ў крыху вышэй згаданай справаздачы дырэкцыі тэатра: «Што датычыць агульнага кірунку рэпертуару, то найбольш яму адпаведным і сучасным ёсць гераічны рамантызм»[274]. Трохі пазней яна будзе паўтораная ў каталогу выставы сцэнаграфічнага мастацтва, якая адбылася ў Ленінградзе таго ж года: «БДТ-2 мае на мэце адлюстраваць у сваёй працы два аспекты: гераізм сучаснай эпохі і вельмі характэрны для натуры беларуса рамантызм. У сувязі з гэтым уся дзейнасць калектыву скіраваная на стварэнне тэатра гераічнага рамантызму»[275]. Гэтыя словы можна зразумець двaіста: мастацкае кіраўніцтва БДТ-2 вырашыла ўжыць гэтае акрэсленне, каб адказаць на чаканні партыі і публікі, а ў рэальнасці рэалізаваць уласны план. З другога ж боку, яны адлюстроўваюць характар эпохі, энтузіязм масаў, прагу дасягнуць чагосьці значнага і вялікага. Таму Хачатураў далей пісаў: «Мы дамагаемся рэвалюцыйнага рэпертуару, які адлюстроўвае не штодзённасць рэвалюцыі, а яе пафас і ўзнёсласць»[276]. БДТ-2 адкрыты да эксперыментаў і не робіць тэатр для свайго ўласнага ўжытку, а наадварот — ён шукае, стараецца пашырыць межы тэатра, дастасоўваючыся да сучаснай эпохі. Калі найбліжэйшым часам не адбудзецца значных зменаў, якія выправяць наяўную сітуацыю, то хутка ў тэатры, які «мусіў адгарнуць важную старонку ў гісторыі

273 *Доклад художественного руководителя БДТ 2-го С. Хачатурова аб итогах работы театра за первый сезон его жизни (1926—1927)*, [у:] С. Хачатуров, *Статьи...*, цыт. выш., с. 118–119.

274 *Даклад дырэкцыі БДТ-2 за перыяд 1.10.1926—1.01.1927*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 35.

275 *Белорусский 2 Государственный театр*, [у:] *Театрально-декорационное искусство в СССР: 1917—1929*, Ленинград 1927, с. 333.

276 *Белорусский 2 Государственный театр*, [у:] *Театрально-декорационное искусство в СССР: 1917—1929*, Ленинград 1927, с. 119.

культуры маладой Беларускай Рэспублікі, у якім ёсць агромністы патэнцыял магчымасцяў, каб зрабіцца натхненнем і гонарам савецкага грамадства, застанецца пустым месцам, а ў найлепшым выпадку — стане правінцыйным тэатрыкам»[277].

Ахвярамі гэтага канфлікту ў першую чаргу былі акцёры. Кожны з бакоў спрабаваў пераканаць іх у сваёй рацыі. У выніку калектыў падзяліўся: большасць стала на бок мастацкага кіраўніка, меншасць падтрымлівала дырэктара. Прагнучы падкрэсліць сваю перавагу, Хачатураў ужывае ў справаздачы форму «мы» і множны лік: «пратэстуем», «дамагаемся», «спрабуем». У сваю чаргу, Красінскі называе непакорлівых акцёраў «нявыхаванымі і слабавольнымі». На яго думку, прычыны гэткага падзелу нарадзіліся яшчэ ў студыйны перыяд: «Пяцігадовае быццё ў Маскве, безупынны сутык з моцна развінутай расейскай культурай ашаламіў беларускую моладзь і бляскам сваім зацяміў каштоўныя дыяменты свае роднае культуры. Не падпала гэтай спакусе толькі невялікая частка, якраз тая, якая прыехала ў Маскву, атрымаўшы ўжо сярэднюю адукацыю, ці якая працавала перад гэтым у Беларускім Тэатры»[278].

На канфлікт двух інтэлігентных і выхаваных людзей — Красінскага і Хачатурава — можна паглядзець крыху шырэй, як на сутыкненне двух адрозных поглядаў на беларускую культуру: унутраны і знешні. Красінскі, як заўзяты прыхільнік і прапагандыст беларусізацыі, угледзеў у паводзінах прышлага «з Маскоўскага княства» спробу навязаць расійскі пункт гледжання, да якога многія прадстаўнікі беларускай інтэлігенцыі ставіліся насцярожана і чулліва. Дзеянні Хачатурава, як прадстаўніка МХАТ і маскоўскай/расійскай тэатральнай культуры, нагадвалі дырэктару Красінскаму доўгія гады расійскага дамінавання, агрэсіі, дыскрэдытацыі, навязвання сваіх каштоўнасцей і прынцыпаў. Таму яго прысутнасць у Віцебску ў пэўнай ступені стварала пагрозу. Ніякія аргументы супрацоўніка тыпу: «Нашыя акцёры з'яўляюцца дзецьмі такіх бацькоў, як Наркамасветы (бацька) і МХАТ-2 (маці). Бацькоў цудоўных

277 *Белорусский 2 Государственный театр*, [у:] *Театрально-декорационное искусство в СССР: 1917—1929*, Ленинград 1927, с. 120.

278 *Даклад дырэкцыі БДТ-2 за перыяд 1.10.1926—1.01.1927*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 32.

як фізічна, так і маральна»[279] — не маглі пераканаць і ўлагодзіць незычлівага стаўлення Красінскага да свайго апанента. Ён моцна баяўся, што ўплывы з боку маці/МХАТ/Масквы/Расіі будуць такія вялікія, што змарнуюць і знішчаць будаваны на працягу некалькіх гадоў падмурак беларускай культуры, прывядуць да таго, што беларускі тэатр зноў можа зрабіцца нікчэмнай копіяй расійскага тэатра і ўжо ніколі не вызваліцца з-пад яго ўплыву. У сваю чаргу, Хачатураў шчыра верыў, што, засвоіўшы агульную сістэму ідэі, этычныя мастацкія запаветы і метады працы, беларускі калектыў зможа з часам дасягнуць еўрапейскага ўзроўню. Таму ў паводзінах дырэктара Красінскага ён заўважаў сімптомы пэўнай ментальнай абмежаванасці і комплекс правінцыйнасці. З усіх гэтых прычын у выказваннях і рэакцыях абодвух творцаў шмат залішняй агрэсіі і бурнай рыторыкі[280].

Пераможцам з гэтага спаборніцтва выйшаў Красінскі. На пачатку красавіка 1927 г. Хачатураў пакінуў калектыў да заканчэння працы над спектаклем. Рашэнне аб сыходзе рэжысёра прыспешыла некалькі здарэнняў: канферэнцыя віцебскага аддзела Саюза працаўнікоў мастацтва БССР (7–9.02.1927) і адмысловае распараджэнне Наркамасветы. Найперш, аднак, спрэчнае пытанне падзелу сферы абавязкаў было абмеркавана на сустрэчы дырэктараў нацыянальных тэатраў Беларусі з кіраўніцтвам Наркамасветы (21.01.1927). Гэтая сустрэча не прынесла чаканых вынікаў. На ёй было падкрэслена, што да кампетэнцыі дырэктара адносіцца «агульнае кіраўніцтва, рашэнні аб рэпертуары і непасрэдны кантроль мастацкага аспекту сцэнічнай працы», а да кампетэнцыі мастацкага кіраўніка — «выбар рэпертуару і пастаноўка спектакляў»[281]. Гэта значыць, што пытанне выбару рэпертуару адносіцца да кампетэнцыі абедзвюх адказных асоб у тэатры.

Толькі крыху пазней гэтае спрэчнае пытанне было высветлена. У прынятай рэзалюцыі (9.02.1927) дэлегаты большасцю падтрымалі дырэктара тэатра, падкрэсліваючы: «Каб дасягнуць высокага

279 *Доклад художественного руководителя БДТ-2 С. Хачатурова об итогах работы театра за первый сезон его жизни (1926—1927),* [у:] С. Хачатуров, *Статьи…*, цыт. выш., с .120.

280 Гл. У. Конан, Тэатральныя дыскусіі, «Мастацтва» 1996, №1, с. 26-28; У. Мальцаў, *Беларускі Дзяржаўны Тэатар-2 у тэатральных дыскусіях 1927—1928 гадоў,* [у:] Запісы Беларускага Інстытуту Навукі і Мастацтва, т. 25. New York-Мінск 2001, с. 89–117.

281 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 25.

мастацкага ўзроўню, які будзе гарантыяй адпаведнага выхавання шырокага кола беларускіх рабочых і сялян, тэатр мусіць фармаваць свой рэпертуар на аснове арыгінальных беларускіх драматычных твораў, якія адлюстроўваюць рэаліі паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці, а таксама на найлепшых узорах еўрапейскай драматургіі. Першая група твораў будзе больш зразумелай для рабочай і сялянскай аўдыторыі, у сваю чаргу, дзякуючы другой тэатр здзейсніць рашучы крок наперад у кантэксце свайго далейшага творчага развіцця і адукацыі гледачоў»[282]. У распараджэнні Наркамасветы «Аб паляпшэнні матэрыяльнай сітуацыі і дзейнасці БДТ-2» (14.03.1927) сцвярджалася, што мастацкі кіраўнік, з'яўляючыся «найважнейшым элементам усей тэатральнай працы»[283], цалкам падпарадкаваны дырэкцыі тэатра. Ён выконвае функцыі не толькі рэжысёра, але таксама і кіраўніка маладой трупы, і асабіста адказны за асобныя элементы спектакля (сярод іншага сцэнаграфію ці музыку). Дырэктар жа адказны як за эканамічны, так і за мастацкі аспект дзейнасці тэатра. Адзначалася таксама, што праца акцёраў у тэатры павінна быць працягам ранейшай студыйнай працы і мець за мэту паляпшэнне акцёрскай кваліфікацыі, узроўню культуры і палітычнай адукацыі.

Ужо пасля ад'езду Хачатурава спецыяльным распараджэннем дырэкцыі тэатра (12.04.1927) пасада мастацкага кіраўніка была ліквідаваная 15.04.1927. «Мастацкі Кіраўнік быў патрэбен у першым сезоне працы маладога тэатра пасля сканчэння студыі, а далей яго прысутнасць не карысна», — сцвярджалася ў 3-м пункце гэтага дакумента. Прадугледжвалася, што з гэтага часу рэжысёраў будуць запрашаць толькі для канкрэтных, выбраных спектакляў (думалі нават пра тое, ці не даручыць гэтую ролю В. Смышляеву). Апрача гэтага, меркавалася, што «рэжысёрская група БДТ-2 настолькі ўзмацнілася за бягучы сезон працы, што ёсць пэўная магчымасць даручыць ім самастойныя пастаноўкі»[284]. Тут сімпатыі Красінскага былі выразна на баку Міцкевіча і Саннікава, якія,

282 ДАВВ, ф. 1168, воп. 1, адз. зах. 70, с. 14.

283 *Положение Наркомпроса об улучшении материального положения и работы БДТ-2 (14.03.1927)*, НАРБ, ф. 42, воп. 3, адз. зах. 880, с. 9.

284 *Пастанова (№ 38) Дырэкцыі БДТ-2 (12.04.1927)*, ДАВВ, ф. 1962, воп. 1, адз. зах. 8, с. 1. Апрача таго, дададзена, што бюджэт тэатра зэканоміць на ліквідацыі пасады мастацкага кіраўніка (у перыяд 15.05–1.10.1927) ажно 1 600 рублёў.

на яго думку, вылучаліся «высокім узроўнем культурнай падрыхтоўкі і ўсебаковай адукацыяй»[285].

У выніку мастацкімі справамі з гэтага часу мусіла займацца рэжысёрская калегія ў наступным складзе: Канстанцін Саннікаў, Цімафей Сяргейчык, Мікалай Міцкевіч і Язэп Чайкоўскі. З прафесійнага пункту гледжання яны не былі яшчэ гатовыя для выканання такіх адказных функцый. Яны адразу былі вымушаныя пайсці на кампраміс і згадзіцца паставіць драму «Каля тэрасы» беларускага пісьменніка Міхайлы Грамыкі. Гэты спектакль мусіў ушанаваць блізкае свята — 10-ю гадавіну Кастрычніцкай рэвалюцыі. Гэта адна з ажно дзесяці прапаноў, унесеных Красінскім (службовая запіска ад 23.09.1927) на сезон 1927/28. Апрача драмы «Каля тэрасы», у спісе знаходзіліся: 1) «Апраметная» В. Шашалевіча, 2) «Мушка-зелянушка і камарык, насаты тварык» М. Міцкевіча (паводле М. Багдановіча), 3) «Анджэла, тыран падуанскі» В. Гюго (пер. М. Міцкевіч), 4) «Спеў аб Гаяваце» (пер. М. Агнёва), 5) «Вечар беларускай камедыі» («Пінская шляхта» В. Дуніна-Марцінкевіча, «Модны шляхцюк» К. Каганца, «Чорт і баба» Ф. Аляхновіча), 6) «Вечар еўрапейскай мініяцюры» («Гавань» Мапасана, «Цырульнік з Бэрыагу» М. Мэля, «Пільны вартаўнік» і «Два балбатуны» Сервантэса (пер. А. Ляжневіч), 7) «Робін Гуд» (пер. Я. Лабаноўскай), 8) класічная еўрапейская п'еса, а таксама 9) другі твор М. Грамыкі — «Воўк». Падрыхтоўка «Апраметнай» і «Вечара еўрапейскай мініяцюры» пачалася яшчэ ў Маскве, у той час як астатнія прапановы былі новымі. Уключаючы ў рэпертуар твор «Каля тэрасы», тэатр тым самым працягваў лінію, распачатую творамі «У мінулы час» і «Астап», то-бок вырашыў прадстаўляць падзеі нядаўняга мінулага або ўвогуле сучасныя.

Дырэкцыя Алеся Некрашэвіча

Працу маладога калектыву БДТ-2 пасля знаходжання ў віцебскім тэатры на працягу некалькіх месяцаў яшчэ болей ускладніла рашэнне Наркамасветы аб выездзе трупы на двухгадовыя гастролі. У сезоне 1927/28 БДТ-2 наведаў Мінск (1.10.1927–30.02.1928), Бабруйск (1–30.03.1928) і Гомель (1.04–4.07.1928), а ў сезоне 1928/29 — Гомель (20.10.1928–24.02.1929)[286] і Магілёў (8.03–28.05.1929). Як і ў выпадку з БДТ-1, Наркамасветы прыняў такое рашэнне з мэтай «папулярызацыі сярод працоўных БССР дасягненняў савецкай улады ў галіне культурнай творчасці»[287]. Варта згадаць, што Мікалай Красінскі быў супраць выезду БДТ-2 у турнэ па рэспубліцы. Ён аргументаваў гэта тым, што, па-першае, адсутнасць адпаведнага рэпертуару прывядзе да таго, што БДТ-2 не дасць рады задаволіць мінскую публіку, прызвычаеную да цалкам іншай эстэтыкі, і пацерпіць ганебную паразу, а па-другое — калектыў не здолеў яшчэ «абжыцца і ўкараніцца ў віцебскай сядзібе»[288]. Аднак меркаванні дырэктара не паўплывалі на выніковае рашэнне Наркамасветы.

Выступы ў Магілёве адбываліся на сцэне Драматычнага тэатра. Заахвочваючы гледачоў да наведвання спектакляў, карэспандэнт газеты «Магілёўскі селянін» падкрэсліваў, што акцёры прэзентуюць высокі мастацкі ўзровень, у рэпертуары БДТ-2 не бракуе сучаснай драматургіі, а спектаклі маюць цікавае музычнае суправаджэнне[289]. Асабліва важным мусіла быць знаходжанне калектыву ў Гомелі — горадзе, які быў далучаны да БССР толькі ў снежні 1926 г. Невыпадкова падчас выступаў БДТ-2 у гэтай мясцовасці газета «Чырвоная змена» падкрэслівала: «Жыхары Гомеля больш чым хто іншы на тэрыторыі БССР маюць вялікую патрэбу ў пазнанні беларускай культуры і тэатра»[290]. У рэальнасці, аднак, сітуацыя не выглядала гэтак аптымістычна. Газета «Савецкая Беларусь» змясціла тэкст пад інтрыгоўнай назвай: «Чаму Гомель не хоча беларускага тэатра». Яго аўтар рабіў закід гарадскім уладам, што яны ўскладняюць як новы прыезд БДТ-2 у горад, так і з'яўленне мясцовага беларускамоўнага калектыву. Ён звярнуў увагу на той факт, што рашэнне

285 *Справаздача дырэкцыі БДТ-2 за перыяд 1.10.1926—1.01.1927*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 32.

286 У гэтым сезоне БДТ-2 паказаў 92 спектаклі. Найчасцей гралі чатыры: «Цар Максімільян» і «Каля тэрасы» — па 14 разоў, «Разлом» — 13, «Сон у летнюю ноч» — 11.

287 *Пратакол (23–26.01.1927) з пасяджэння дырэктараў дзяржаўных тэатраў БССР (БДТ-1 і БДТ-2) у справе гастроляў*, НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1067, с. 7.

288 *Там жа*, с. 17 (Адрознага меркавання тырмаўся намеснік дырэктара БДТ-2 Ф. Казакоў. Ён быў перакананы, што выезд з Віцебска станоўча паўплывае на мастацкае развіццё калектыву. На яго думку, калі б трупа засталася на месцы, яна «затрымалася б у развіцці»).

289 *Тэатр. «Перспектывы маладога тэатру. Што ўяўляе з сябе БДТ-2?». Да адчынення сезону ў Магілёве*, «Магілёўскі селянін» 6.03.1929, № 24, с. 4; Леванід Свой, *У тэатры — восьмага сакавіка. Адкрыў сезон 2-і Белдзяржтэатр. «На разломе»*, «Магілёўскі селянін» 10.03.1929, № 26, с. 4.

290 Яз., *Перспектывы БДТ-2*, «Чырвоная змена» 24.06.1928, № 69, с. 4.

аб арганізацыі такога калектыву, а таксама аб падрыхтоўцы адпаведнага памяшкання і прадстаўленні яго на пэўны час БДТ-2 было спачатку разгледжана мясцовай адміністрацыяй станоўча, аднак праз пэўны час згода была адкліканая. Памяшканне, першапачаткова прызначанае для тэатра, мусіла быць перароблена ў кінатэатр, а для патрэбаў новапаўсталага рускамоўнага калектыву толькі планавалася ўзвесці новы будынак. У выніку БДТ-2 быў бы вымушаны паказваць свае спектаклі ў сядзібе гомельскага цырка, а таксама ў вясковых і сельскіх клубах Гомельскай вобласці, сярод іншага ў Рэчыцы, Добрушы і Хойніках. На думку аўтара артыкула, такая палітыка гарадскіх уладаў не спрыяе працэсу беларусізацыі і загадзя выракае выступы БДТ-2 на правал, паколькі з тэхнічнага пункту гледжання цырк абсалютна не прыстасаваны для патрэбаў тэатра. «Цяпер у цырку зьвярынец з заморскімі зьвярамі. Як відаць, і БДТ-2 для Гомеля зьяўляецца нечым накшталт заморскага зьвера»[291], — жартоўным тонам заканчвае свой артыкул рэцэнзент. Апрача гэтага, дайшло да байкоту спектакляў з боку пэўнай часткі інтэлігенцыі, сярод іншага лекараў і інжынераў. Гэта былі расійцы, якія пасяліліся на гэтай тэрыторыі ў XIX ст. у перыяд даволі экспансіўнай палітыкі русіфікацыі, якая праводзілася расійскімі ўладамі. Аднак жа глядацкую залу ў значнай ступені запаўняла габрэйская публіка, якая працавала на двух асноўных прадпрыемствах у горадзе — «Пралетарый» і адзежнай фабрыцы.

Такім чынам, спектаклі ў Гомелі адбываліся ў будынку цырка (на вуліцы Камсамольскай). Каб заахвоціць чытачоў да іх наведвання, мясцовая газета «Полесская правда» змясціла некалькі публікацый, а таксама меркаванне мясцовых рабочых аб БДТ-2[292]. У сваім артыкуле «Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр (БДТ-2) у Гомелі» Алесь Некрашэвіч падкрэсліваў, што БДТ-2 з'яўляецца «беларускім і эксперыментальным» калектывам і «імкнецца стварыць нешта новае, шукае не пратаптаныя дарогі, якія б дапамаглі

291 Н.Н., *Чаму Гомель не хоча беларускага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 15.07.1928, № 158, с. 3. У адказе, змешчаным у мясцовай газеце «Полесская правда», прадстаўнік мясцовай адміністрацыі сцвярджаў, што палітыка ўладаў у пытанні будаўніцтва новага гмаху правільная, а будынак цырку пасуе для працы і можа змясціць вялікую колькасць гледачоў (Н.К., *Гомель забясьпечыць поўны посьпех працы беларускага тэатру*, «Савецкая Беларусь», 5.08.1928, № 180, с. 3).

292 Гл. С. Розанов, *Зарядка бодрости*, «Полесская правда» 20.10.1928, № 245, с. 4.

яму ўзняцца на крыху вышэйшы мастацкі ўзровень»[293]. Пасля ўрачыстага адкрыцця гастроляў мясцовая газета напісала: «Мы пераканаными, што БДТ-2 з'яўляецца сапраўдным прапагандыстам беларускай культуры і выканае ўсе пастаўленыя перад ім задачы»[294]. Нягледзячы на складаныя ўмовы працы (недастасаванасць цыркавой арэны да патрэбаў тэатральнай сцэны, адсутнасць памяшкання для рэпетыцый і майстэрняў для тэхнічных службаў, холад і ў выніку хваробы і частыя замены сярод акцёраў) было паказана 75 спектакляў, якія наведала 50 тысяч гледачоў, або амаль 2/3 ад усяго насельніцтва горада. Кожны вечар глядацкая зала звычайна была напоўненая на 80%, з якіх 90% складалі рабочыя. Найбольшай папулярнасцю карысталіся спектаклі «Разлом», «На прадвесні», «Рэйкі гудуць» і «Каля тэрасы». На думку Некрашэвіча, найістотнейшым было тое, што мясцовая публіка, звыклая выключна да выступаў правінцыйных вандроўных калектываў, урэшце ўбачыла, як павінен выглядаць сапраўдны тэатр[295]. Перад пачаткам наступных гастроляў, гэтым разам у Магілёве, мясцовая газета «Магілёўскі селянін» апісвала поспехі тэатра БДТ-2 у Гомелі, звяртаючы ўвагу на той факт, што працэс беларусізацыі ідзе там у меншым маштабе, чым гэта мае месца ў іншых гарадах[296].

Падсумоўваючы гастролі БДТ-2 у Гомелі, Некрашэвіч не хаваў свайго задавальнення ад знаходжання тэатра ў горадзе. На яго думку, гледачы «мелі поўны давер да віцебскага калектыву і сцвярджалі, што ён ім блізкі і зразумелы»[297]. Калі цікавіліся іх меркаваннем наконт спектакляў, яны прызнавалі, што «спачатку яны вельмі супраціўляліся і нават баяліся ісці на гэтыя выступы, але пазней былі захопленыя тым, што ўбачылі, і тады вельмі шкадавалі, што трупа ўжо мусіць з'ехаць з Гомеля»[298]. Мясцовая газета змясціла нават карыкатуру: цягнік, у вагонах якога відаць дэкарацыі і тэатральны рэквізіт, спыніўся на раз'ездзе. Машыніст задум-

293 А. Некрашэвіч, *Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр (БДТ-2) у Гомелі*, «Полесская правда» 13.10.1928, № 239, с. 2; А. Некрашэвіч, *Шляхі разьвіцьця*, «Полесская правда» 20.10.1928, № 245, с. 3.

294 А. Чис, *На открытии сезона БДТ-2*, «Полесская правда» 21.10.1928, № 246, с. 4.

295 А. Некрашэвіч, *Другі Белдзяржтэатр у Гомелі,* «Савецкая Беларусь» 10.03.1929, № 56, с. 4.

296 *Тэатр. «Перспектывы маладога тэатру. Што ўяўляе з сябе БДТ-2?» Да адчынення сэзону ў Магілёве,* «Магілёўскі селянін» 6.03.1929, № 24, с. 4.

297 А. Некрашэвіч, *Чатыры месяцы ў Гомлі*, «Полесская правда» 12.02.1929, № 34, с. 3.

298 *Рабочие зрители о постановках БДТ-2*, «Полесская правда» 12.02.1929, № 34, с. 3.

ваецца, куды ехаць. Наўпрост, у невядомасць, ці ўлева, дзе ўдалечыні віднеюцца фабрыкі і іншыя прадпрыемствы. З узбочыны на яго глядзіць група рабочых і раптоўна прымае рашэнне: яны перастаўляюць стрэлку, каб цягнік паехаў у іх горад[299].

Сваё турнэ па Беларусі калектыў БДТ-2 распачаў з Мінска. Кіраўніцтва тэатра вельмі сур'ёзна паставілася да гастроляў у сталіцы рэспублікі. Ад іх поспеху залежала становішча і лёс усяго калектыву. Як пазней выявілася, выступаў у сталіцы яны баяліся нездарма. Паказы ў Мінску выклікалі бурную дыскусію, якая непасрэдным чынам паўплывала на праграму БДТ-2 і ў выніку справакавала змены мастацкіх прыярытэтаў калектыву. Варта адзначыць, што першая палова сезона 1927/28 праходзіла для БДТ-2 у даволі складанай, нават напружанай атмасферы. Пасля прыезду ў Мінск калектыў не мог пачаць падрыхтоўку да выступаў з прычыны рамонту будынка БДТ-1. БДТ-2 мусіў дастасоўвацца да графіка заняткаў габрэйскага калектыву, з якім яму прыйшлося дзяліць памяшканне.

Напярэдадні адкрыцця сезона А. Цвікевіч з пэўнай доляй аптымізму пісаў, што «мінская публіка ідзе на сустрэчу з БДТ-2 практычна як на экзамен, чакаючы новых прапаноў. [...] У сэрцы гледачоў нараджаецца трывога, а адначасова нясмелая радасць і чаканне. Ці спраўдзіць віцебская трупа ўскладзеныя на яе надзеі? Ці зможа Беларусь, дзякуючы дасягненням БДТ-2, ступіць рашучы крок наперад на мастацкай ніве?» Віцебскі перыяд дзейнасці БДТ-2 давёў, што спектаклі гэтага тэатра робяцца «перамогай, а магчыма, нават і трыумфам». Бо калектыў — гэта homini novi — «новыя людзі» — нікому не вядомыя артысты, абсалютна незалежныя і не абцяжараныя грузам мінулага. Іх вялікая сіла заключаецца ў «маладосці, юнацкай энергіі і свежасці», у тым, што яны выходзяць з адной тэатральнай школы і імкнуцца атрымаць імя сапраўдных прафесіяналаў, якія шукаюць новы змест і новую тэатральную форму. Яны маюць такія дасягненні, што ніхто ўжо не зможа іх абвінаваціць у аматарстве і правінцыяналізме — з'явах, якія раней вельмі часта выступалі ў беларускім тэатры[300]. Карэспандэнт жа газеты «Звязда» сцвярджаў, што калектыў дасягнуў у Віцебску вялікага поспеху. Па-першае, з мастацкага пункту гледжання ўсе ягоныя спектаклі былі на высокім узроўні, а па-другое, тэатр

299 *Рабочие зрители о постановках БДТ-2*, «Полесская правда» 12.02.1929, № 34, с. 4.

300 Паводле А. Цвікевіч, *Homo Novus (Да адчыненьня тэатральнага сэзону)*, «Савецкая Беларусь» 16.10.1927, № 236, с. 3.

істотна наблізіўся да гледача, да рабочых і сялян[301]. У іншы дзень тая ж самая газета пісала,што БДТ-2 не павінен губляць з вачэй сваіх гледачоў, то-бок людзей працы: толькі для іх быў створаны гэты калектыў. І толькі ім ён павінен служыць. Ён мусіць весці і адукоўваць гледачоў, рабіць усё, каб яны ставаліся больш культурнымі і палітычна свядомымі. Гэта задача кожнага савецкага тэатра[302].

Ведаючы пра стаўленне партыйных органаў і крытыкі да спектакляў, паказаных у Віцебску, Мікалай Красінскі на старонках «Звязды» вырашыў адмежавацца ад ранейшага студыйнага рэпертуару, сцвярджаючы, што гэта «матэрыял негатыўны і не дастасаваны да патрэбаў гледача»[303]. Дырэктар падкрэсліваў, што адчувае гонар з нагоды прысутнасці ў рэпертуары двух спектакляў з папярэдняга сезона («У мінулы час» і «Астап»), якія ў першую чаргу прызначаныя для беларускага гледача, нягледзячы на тое, што маюць пэўныя недахопы. Трэба ўвесь час памятаць, што крызіс у беларускім тэатры яшчэ не прайшоў і па-ранейшаму бракуе айчынных драматургічных твораў. Улічваючы гэтыя акалічнасці, варта вельмі асцярожна ацэньваць малады тэатр і ягоную дзейнасць[304]. У артыкуле, апублікаваным перад пачаткам выступаў, Алесь Ляжневіч звярнуў увагу на два фактары: БДТ-2 з'яўляецца шматабяцальным і выдатна падрыхтаваным калектывам, аднак мае сур'ёзныя праблемы з рэпертуарам. «У будучыні, выбіраючы творы для пастаноўкі, тэатр павінен перадусім кіравацца грамадска-палітычным крытэрыем і з гэтага гледзішча падбіраць прапанаваныя ім п'есы»[305], — пісаў тагачасны інспектар Наркамасветы.

Закранутае Красінскім і Ляжневічам пытанне падбору рэпертуару робіцца ключавым на працягу некалькіх найбліжэйшых гадоў для ўсіх беларускіх тэатраў. Аднак у выпадку БДТ-2 яно асабліва

301 Д.Н., *Тэатр сябе апраўдаў*, «Звязда» 7.09.1927, № 213, с. 4.

302 *Літаратура. Крытыка. Мастацтва. Сёньня адчыненьне сэзону БДТ-2. Чаго мы чакаем*, «Звязда» 16.10.1927, № 237, с. 3.

303 Л.Н., *Адчыненне ў Менску тэатральнага сэзону. Другі год працы БДТ-2. (Гутарка з дырэктарам БДТ-2 тав. М. Красінскім)*, «Звязда» 7.09.1927, № 213, с. 4.

304 М. Красінскі, *Перад другім годам працы*, «Звязда» 16.10.1927, № 237, с. 3. Варта адзначыць, што ў іншым інтэрв'ю, дадзеным газеце «Рабочий», М. Красінскі не выказваўся гэтак востра і катэгарычна (А.Б., *К зимнему театральному сезону (беседа с директором БГТ-2 тов. Красинским)*, «Рабочий» 6.09.1927, № 29, с. 4.).

305 А. Ляжневіч, *Тэатр. Перад адчыненьнем сэзону*, «Звязда» 15.10.1927, № 236, с. 4.

важнае. У прысвечаных БДТ-2 артыкулах вельмі часта з'яўляецца перакананне, што спектаклі гэтага тэатра павінны «адлюстроўваць наша сучаснае жыццё, паказваць рэвалюцыйны энтузіязм і пафас, які спадарожнічае гістарычным пераменам да лепшага», «паказваць гісторыю змагання рабочых і сялян за свае неад'емныя правы, адлюстроўваць будаўніцтва новага сацыялістычнага ладу»[306].

Як ужо згадвалася раней, першая беларуская прэм'ера («Апраметная») выклікала сапраўдны шок. Выбар «Апраметнай», на думку У. Лiлiна, быў вельмі дрэнным рашэннем маладога калектыву, які яшчэ не вызначыўся ў палітычных пытаннях. Гэтая п'еса абсалютна не адпавядала ідэалагічнаму гледзішчу савецкага тэатра. БДТ-2 забыўся на патрэбы і густы пралетарскага гледача, не ўзяў пад увагу дырэктыву, якая гаварыла пра тое, што трэба рабіць «мастацтва для народа», а не «мастацтва дзеля мастацтва». «Без сумневу, калі не будуць зробленыя адпаведныя крокі, каб цалкам выключыць такія неразважныя пачынанні, тэатр не апраўдае надзеі, якую мы маем права на яго ўскладаць. Ён не завабіць да сябе масавага гледача, а яго грамадска-палітычная каштоўнасць будзе роўная нулю»[307], — адзначаў Лiлiн. Праз некалькі спектакляў сваё меркаванне выразіў М. Гурскі: «БДТ-2 выразна культгае, але пакуль што толькі на адну нагу. Ён мусіць неадкладна пачаць лячыцца… прычым інтэнсіўна і сістэматычна. А калі будзе такая патрэба, то цвёрда дамагацца, каб кіраўніцтва тэатра ў сваёй штодзённай практыцы строга прытрымлівалася галоўнага правіла: кожны спектакль павінен несці з сабой моцны зарад сацыяльнага і палітычнага зместу»[308].

«Каля тэрасы» Міхайлы Грамыкі і тэатральная дыскусія

Ідэйна правільны вобраз тэатра мусіла вярнуць наступная прэм'ера — «Каля тэрасы» (22.11.1927) Міхайлы Грамыкі (рэж. С. Марголін, маст. А. Бразер, муз. І. Гітгарц, 22.11.1927, Мінск). Яна выклікала вялікую дыскусію, якая ў значнай ступені паўплывала на развіццё беларускага тэатра ўвогуле, а трупы БДТ-2 у прыватнасці.

Драматургічны даробак Грамыкі ахопліваў на той час тры творы: «Змітрок з Высокай Буды» (1918), «Скарынін сын з Полацка» (1925) і «Над Нёманам» (1926). Пасля напісання п'есы «Каля тэрасы» (1927) гэты беларускі пісьменнік стварыў два сцэнічныя абразкі: «У Купальскую ноч» і «Віно бушуе» (1929), а затым драму «Воўк» (1930). Анатоль Вольны, абмяркоўваючы праблемы айчыннай драматургіі на старонках газеты «Савецкая Беларусь», адзначыў, што беларускія пісьменнікі павінны зразумець пільную патрэбу моманту і зрабіць рашучыя крокі з мэтай стварэння сучасных драматычных твораў, здольных ўратаваць тэатры. Акурат такім шляхам пайшоў Міхайла Грамыка, і яго можна з гэтым шчыра павіншаваць. З-пад ягонага пяра выйшлі ўжо чатыры тэксты, і трэба адзначыць, што кожны наступны лепшы за папярэдні. Было б добра, калі б такую спробу зрабілі таксама і іншыя драматургі[309].

Выбар калектывам БДТ-2 акурат ягонай п'есы Грамыка тлумачыў тым, што ён закрануў важную тэму — сутыкненне дзвюх варожых сіл у перадрэвалюцыйны перыяд. Дзеянне разгортвалася ў фальварку землеўласніка і ягонай сям'і, што ў пэўным сэнсе нагадвала «Дні Турбіных» Міхаіла Булгакава. Апрача гэтага, сярод герояў былі прадстаўнікі амаль усіх палітычных груповак з перыяду Часовага ўраду: ад матроса-бальшавіка да святара. Варта адзначыць, што галоўных герояў (як станоўчых, так і адмоўных) маглі граць маладыя акцёры. Такім чынам, калектыў атрымаў магчымасць паказаць сябе з найлепшага боку[310]. На жаль, калі п'еса ўжо была пастаўленая, выявілася, што спектакль «не стрэліў». Тэкст аказаўся расцягнутым, перагружаным малаактуальнай інфармацыяй і поўным бясконцых дыскусій. Персанажы на фоне гістарычных падзей выглядалі бледнымі і бясколернымі, а падабенства з п'есай Булгакава цяжка было адшукаць.

Дзеянне п'есы «Каля тэрасы» адбываецца паміж дзвюма рэвалюцыямі — лютаўскай і Кастрычніцкай — у Ліпках, у маёнтку пана Васіля Барановіча (Цімафей Сяргейчык), які ганарыцца тым, што гісторыя яго роду сягае даўніх часоў. Арыстакрат, які вядзе рэй сярод мясцовай шляхты (займае пасаду маршалка), з пагардай ставіц-

306 І. Р-н, *Тэатр і Музыка. Аб разрыве з рабочым глядачом і рамантыцы (Ліст з Віцебску)*, «Звязда» 14.04.1927, № 85, с. 3; Я. Васілевіч, *Аб тэатры*, «Савецкая Беларусь» 29.12.1927, № 295, с. 3; Туманов, *Назревший вопрос*, «Віцебскі пралетары» 22.12.1929, № 294, с. 5.

307 Паводле У. Ліліна, *Тэатр. «Апраметная» (адчыненьне сэзону ў БДТ-2)*, «Звязда» 19.10.1927, № 239, с. 4.

308 І. Гурскі, *Пра тэатр*, «Савецкая Беларусь» 25.12.1927, № 293, с. 4.

309 А.В. [Анатоль Вольны], *Пра тэатральную крытыку («Каля тэрасы» і інш.)*, «Савецкая Беларусь» 14.12.1927, № 283, с. 3.

310 Гл. А. Саннікаў, *Беларуская драматургія 20-х гадоў (рукапіс)*, БДАМЛіМ, ф. 129, воп. 2, адз. зах. 111, с. 28.

ца да людзей ніжэйшага сацыяльнага статусу. Як рашучы праціўнік усялякіх рэвалюцый, ён перакананы, што толькі моцная ўлада цара можа падавіць любы бунт, утрымаць лад і парадак. Адзін з яго сыноў, студэнт Генадзь, — летуценнік, які ўцякае ад рэальнага свету ў краіну мрояў. У сваю чаргу, другі, Мікола (Сцяпан Скальскі), афіцэр царскай арміі, які захапляецца Напалеонам, вызнае погляды, падобныя да бацькавых. «*У Расіі павінен з'явіцца моцны духам чалавек, свой Напалеон. Кожны з нас павінен вызначыць сябе адносна такога чалавека!*» — сцвярджае Мікола[311]. У адрозненне ад бацькі, ён не пасіўны назіральнік падзей. Калі надыходзіць Кастрычніцкая рэвалюцыя, ён выклікае з горада ў маёнтак атрад казакоў для заспакаення настрояў сярод сялян. Нягледзячы на гэта, ён церпіць паразу — у фінале яго казацкая ахова разбітая.

Мікола Барановіч пачынае гуртаваць вакол сябе людзей з падобнымі да ягоных поглядамі, сярод іншага павятовага камісара тагачаснай улады Лапцэвіча, аканома Прахайлу і папа Петрапаўлаўскага. Нейкі час яны трымаюцца разам, а потым іх нефармальны саюз распадаецца. Мікола мае ўсё больш і больш антаганістаў: стрыечнага брата Андрэя Барановіча (лекара), Станіслава (члена партыі бальшавікоў), Сысоя (жаўнера сялянскага паходжання — яго грае Аляксандр Ільінскі), Манюню (пазашлюбную дачку Васіля — у яе ролі Стэфанія Станюта), а таксама Барыка (былога марака балтыйскага флоту). Акурат апошні выяўляе найбольшую рашучасць і робіцца ачагом канфлікту, які паволі ахоплівае шляхецкія ўладанні. Ён выступае з прапановай пазбавіць Барановічаў маёнтка, і яго падтрымліваюць іншыя. Яго палымяныя прамовы да мясцовага народа спрычыняюцца да імклівага росту нацыянальнай свядомасці. Палітычная канфрантацыя паміж землеўласнікам і народам дапаўняецца меладраматычнымі сюжэтамі, сярод іншага гісторыяй пазашлюбнага дзіцяці — Таццяны (плёну кахання мужчыны і жанчыны з розных сацыяльных слаёў), якая здзейсніла самагубства. Як відаць, спроба правесці паралель паміж драмамі Грамыкі і Булгакава падаецца даволі рызыкоўнай. Твор расійскага пісьменніка, моцна ўгрунтаваны ў літаратурным кірунку псіхалагізму, апавядае пра распад сям'і і адначасова краіны з вялікай доляй спачування, і ён пазбаўлены тэндэнцыйнай адназначнасці.

Выражаючы згоду на пастаноўку п'есы «Каля тэрасы», тэатр хацеў рэабілітавацца за папярэднія памылкі ў фармаванні сваёй рэпертуарнай палітыкі і адначасова давесці, што ён не баіцца

311 М. Грамыка, *Каля тэрасы*, Мінск 1975, с. 51.

працаваць з сучаснай праблематыкай. Да ўдзелу ў пастаноўцы запрасілі з Масквы маладога рэжысёра (вучня Вахтангава) Самуіла Марголіна[312], мастака Абрама Бразера[313] і кампазітара Ілью Гітгарца[314]. Калі гаварыць пра ўдзел Марголіна, у пэўнай ступені гэта было выпадковае рашэнне. Канстанціна Саннікава адправілі ў Маскву, каб атрымаў згоду на працу ў мінскім спектаклі адпаведнага рэжысёра, але яму паўсюль адмаўлялі[315]. Урэшце згадзіўся Самуіл Марголін, які найперш быў тэатральным крытыкам і ў той час яшчэ не меў рэжысёрскага досведу. Яго тэатральныя погляды з пачатку 1920-х фармаваліся пры апірышчы на «левае» крыло, хаця бывала, што ён не заўсёды згаджаўся з выключна негатыўнай ацэнкай дарэвалюцыйных тэатраў. Таксама ён даволі стрымана ставіўся да некаторых дасягненняў рэвалюцыйнай сцэны. Сваю місію Марголін бачыў у папулярызацыі творчай спадчыны Вахтангава, як крытык найбольшую ўвагу прысвячаў акцёрам МХАТ і ацэнцы пастановак Тэатра Рэвалюцыі.

312 Самуіл Марголін (1893—1953) — тэатральны крытык, рэжысёр. Дырэктар габрэйскага тэатра «Фрайкунст» (1926—1929). Аўтар дзвюх публікацый: «Першы рабочы тэатр Пралеткульту» («Первый рабочий театр Пролеткульта», 1930) і «Мастак за 15 гадоў» («Художник за 15 лет», 1933). Паводле сведчанняў гісторыка тэатра Мікалая Волкава, акурат Марголін намовіў Вахтангава паставіць «Прынцэсу Турандот». Як заўважыў Волкаў, «гульня ў тэатр, вывучаная падчас вучнёўства ў Вахтангава, сталася крыніцай яго літаратурных захапленняў» (Н. Волков, *Театральные встречи*, Москва 1966, с. 428).

313 Абрам Бразер (1892—1942) — скульптар, графік і мастак. Вучыўся ў мастацкай школе (Кішынёў), школе малюнку (Адэса) і ў Нацыянальнай вышэйшай школе мастацтваў (Парыж, 1912—1914). Стажыраваўся ў Парыжы (1914—1916), дзе пазнаёміўся з М. Шагалам. Пасля двух гадоў у Пецярбургу (1916—1918) пераехаў у Віцебск. Выкладаў у тутэйшай Вышэйшай школе мастацтваў. З 1923 г. жыў у Мінску. Член Беларускага саюза скульптараў у 1927—1932, а таксама з 1940 г. Яго першая выстава скульптуры адбылася незадоўга да выбуху Другой сусветнай вайны. Амаль усе працы Бразера былі знішчаныя пры заняцці горада немцамі.

314 Ілья Гітгарц (1893—1966) — дырыжор, кампазітар і педагог. Выпускнік кансерваторыі ў Санкт-Пецярбургу. Адзін з заснавальнікаў, мастацкі кіраўнік і дырыжор Беларускай студыі оперы і балета (1930—1933). З 1933 г. дырыжор Беларускага тэатра оперы і балета ў Мінску. З 1947 г. выкладчык у кансерваторыі.

315 В. Смышляеў пісаў у дзённіку (17.09.1927): «З Мінска прыехаў К. Саннікаў. Прыбыў у Маскву, каб знайсці для тэатра маскоўскага рэжысёра. Кажа, што ў тэатры поўны бардак» (В. Смышляев, *«Печально и нехорошо в нашем театре...»*, Москва 1996, с. 44).

Спектакль падрыхтавалі ў даволі хуткім тэмпе, таму дэбютант у ролі рэжысёра Марголін не меў часу, каб дастаткова ўважліва і ўнікліва папрацаваць над тэкстам драмы. Незадоўга да прэм'еры на старонках газеты «Звязда» ён рабіў кампліменты Грамыку. Хваліў яго, што, з аднаго боку, драматургу ўдалося «стварыць адпаведны клімат, перадаць пафас і паэтыку ідэі надыходу рэвалюцыі», а з другога — паказаць штодзённае, звычайнае жыццё ў тыя часы, «агаліць подлую і хворую рэчаіснасць», а таксама боль і пакуты простых людзей. На думку Марголіна, такая трактоўка тэмы Грамыкам цалкам адпавядае яго асабістаму бачанню тэатра, які з часам мусіць рабіцца ўсё болей смелым і наватарскім з пункту гледжання формы. «Тэатр замяніў — у поўным значэнні гэтага слова — царкву. [...] Тэатр вызваляе ў чалавеку новую свядомасць. Тэатр праз сваю магію паспяхова прапагандуе самыя смелыя ідэі. Тэатр агітацыйны паводле самой сваёй прыроды. Гэта хітры прапагандысцкі рупар, дзякуючы якому партыя мае вялікія магчымасці ўздзейнічаць і рэвалюцыйна перавыхоўваць народныя масы. У тэатр прыйшоў зусім новы глядач, які... пачаў навязваць свой уласны густ і катэгарычныя жаданні, якія не выносяць супраціўлення»[316], — пісаў Марголін.

Сцэнаграфію выканаў Абрам Бразер у рэалістычнай манеры. На вялікім палатне быў намаляваны прыгожы сад, поўны самавітых старых дрэваў. У цэнтры сцэны абярталіся дэкарацыі, якія дэманстравалі шляхецкі побыт: гасцёўня, салон і тэраса. У асобных сцэнах дадаткова выкарыстоўвалася некаторая мэбля, інструменты, а таксама такія прадметы, як стол, крэслы, фатэлі і фартэпіяна. Такім чынам, акцёр атрымліваў большую свабоду ў перамяшчэнні па сцэне.

Спектакль «Каля тэрасы» падзяліў крытыкаў на два лагеры, выклікаўшы ў прэсе бурную дыскусію. Першыя, як Юльян Дрэйзін, Тодар Глыбоцкі ці Юры Лявонны, нягледзячы на тое, што добра бачылі ўсе слабыя пункты драмы, усё адно яе абаранялі. Дрэйзін падкрэсліваў, што аўтар драмы ўмела паказаў і спалучыў паміж сабой тры асноўныя сюжэты: распад землеўласніцкай сям'і, хваляванні сярод узбунтаваных сялян і няўхільнае набліжэнне рэвалюцыйнай хвалі. На яго думку, сакрэт поспеху пастаноўкі хаваецца «выключна ў сінтэзе рэвалюцыйнага зместу і рэвалюцыйнай сцэнічнай формы». Дрэйзін адзначаў, што, адмаўляючыся ад прынцыпаў схематызму і сімвалізму, рэжысёр робіць акцэнт на паказе канкрэтных фактаў праз максімальную дынаміку сцэнічнага

316 *Тэатр. Музыка. Новая пастаноўка БДТ-2*, «Звязда» 22.11.1927, № 265, с. 4; С. Марголін, *Тэатральны фронт*, «Звязда» 30.11.1927, № 249, с. 3.

Васіль Рагавенка (1902—?)

акцёр БДТ-2, першы муж Стэфаніі Станюты. У канцы 1920-х — пачатку 1930-х арыштаваны за тое, што ўмеў «гучна жартаваць і расказваць анекдоты». Аднойчы, ужо трохі пазней, расказаў нешта не тое (або некаму не таму) — і адбыў 13 гадоў у лагерах» (Святлана Дзянісава. «Такі ліст мне табе адсылаць нельга». «Полымя» №5'2014). Вярнуўся на радзіму, далейшы лёс невядомы.

дзеяння[317]. Непазбежны схематызм персанажаў вымусіў рэжысёра скарыстацца найпрасцейшымі сцэнічнымі сродкамі. У сваю чаргу, Тодар Глыбоцкі падкрэсліваў, што, нягледзячы на мінімальныя ў параўнанні з іншымі творамі праявы рэвалюцыйнай рыторыкі, Грамыка робіць вялікі крок наперад, пераходзячы ад крыху напышлівых рэвалюцыйных тэзаў да паказу жывых людзей з плоці і крыві. Каштоўнасць тэксту выяўляецца ў тым, што «праз эмоцыі жывых людзей Грамыка паказаў дынамізм і зменлівасць часу». На яго думку, гэты спектакль з'яўляецца ўзорам аднаго з «найбольш значных» твораў у скарбніцы беларускага тэатра. Таксама Глыбоцкі дадаў, што «праўдзіва і яскрава» былі паказаныя ў творы сялянскія масы. Вельмі высока ён ацаніў і працу акцёраў: «Яны не падманулі надзеяў, якія на іх ускладаліся падчас навучання». Паводле яго меркавання, найлепей справіліся з ролямі Аляксандр Ільінскі (Сысой), Стэфанія Станюта (Марыя), Васіль Рагавенка (ударнік) і Цімафей Сяргейчык (стары Барановіч). Астатнія таксама прыклалі максімальныя намаганні, каб укараніць добрае меркаванне аб сваім маладым тэатры[318]. «Маналітнасць акторскага калектыву, яго дружная ігра, разам з арыгінальнаю пастаноўкай у стылі тэатра МГСПС, часамі выратоўвае слабыя бакі самой п'есы»[319], — адзначыў Лявонны.

Газета «Савецкая Беларусь» прывяла меркаванне пра спектакль прадстаўнікоў дэлегацыі пралетарыяў з іншых краін. Рабочыя з Чэхаславакіі сцвярджалі: «П'еса зрабіла на нас моцнае ўражанне. Мы ўбачылі ў тэатры высокую мастацкую рэвалюцыйную пастаноўку і дасканалую ігру артыстаў. Гэта проста дзіўна, калі ўзяць пад

317 Ю. Дрэйзін, *Новая пастаноўка БДТ-2. «Каля тэрасы»*, «Звязда» 22.11.1927, № 265, с. 4.

318 Т. Глыбоцкі, *Тэатральны маладняк («Каля тэрасы» М. Грамыкі. БДТ-2)*, «Савецкая Беларусь» 7.12.1927, № 277, с. 3.

319 Юр. Л-ны [Ю. Лявонны], *Тэатральныя нататкі. Пра пастаноўкі БДТ-2*, «Каля тэрасы», «Магілёўскі селянін» 15.03.1929, № 27, с. 4.

увагу, што беларуская культура і ў прыватнасці беларускі тэатр зарадзіліся толькі некалькі год таму назад». Прадстаўнікі польскай дэлегацыі адзначылі: «Рэалізм твора, шырокая артыстычнасць шэрагу сцэн, дасканалая рэжысура — усё гэта сведчыць аб тым размаху, з якім малады беларускі тэатр на службе пралетарскай культуры так развінуўся, яму мы прадказваем слаўную будучыню»[320].

У сваю чаргу, М. Таўбэ, М. Гурскі, В. Вольскі, А. Ляжневіч і І. Івін выступілі з даволі рашучай крытыкай на адрас пастаноўкі. Яны палічылі драму «сырой, нуднай і мала відовішчнай. Яна ўся штучная і малапраўдападобная». Пэўныя героі, матывы і сцэнічныя сітуацыі былі запазычаныя з ранейшых тэкстаў на гэтую ж самую тэму, напрыклад з твора «Любоў Яравая» Канстанціна Транёва ці п’есы «Разлом» Барыса Лаўранёва. На думку І. Івіна, такія персанажы, як прадстаўнікі шляхецкай сям’і Барановічаў, ужо даўно сышлі ў мінулае і забыліся. Уваскрашэнне іх праз сілу і выкарыстанне наноў як герояў «прыводзіць да таго, што твор здаецца сухім і пазбаўленым экспрэсіі». Паводле В. Вольскага, патрэба надаць тэатру шырокай эпічнай панарамы рэвалюцыйных падзей не знайшла адлюстравання ў даволі вульгарнай мастацкай формуле. Тэкст быў перагружаны бясконцымі дыскусіямі, штампаванымі размовамі і аздоблены неістотнымі палітычнымі фактамі, знойдзенымі ў архіўных газетах.

Асноўны закід у бок драматурга датычыўся спосабу прадстаўлення ў яго п’есе «новых людзей», якія падтрымліваюць ідэі рэвалюцыі. Усе яны былі паказаныя «схематычна і малавыразна». Постаць марака Барыкі, галоўнага прадстаўніка рэвалюцыйных мас, атрымалася «фальшывай і ненатуральнай». Разам з Сысоем яны не вельмі праўдападобныя і проста губляюцца сярод шматлікіх іншых персанажаў. Стыхійная сцэна бунту сялян была сыграная ў недапушчальнай манеры аперэты. «Памылка Грамыкі заключаецца ў тым, што ён засяродзіўся на самой тэрасе, замест таго каб паказаць, што адбываецца вакол яе», — зрабіў выснову пра аўтара і яго п’есу Ляжневіч.

На думку І. Гурскага, не вельмі ўдаліся Грамыку некаторыя прадстаўнікі «дэмаралізаванай» буржуазіі. Паводле слоў крытыка, яны «пампезныя, мала натуральныя і надта схематычныя, каб не сказаць карыкатурныя». Прыкладам можа паслужыць сцэна з трэцяй дзеі, у якой усе ўдзельнікі аддаюцца п’янай оргіі, спяваюць цыганскія песні і шалёна танчаць мазурку. Праўдападобна ўдалося паказаць трох прадстаўнікоў шляхецкай сям’і Барановічаў (бацьку і двух сыноў). «Толькі ці варта было прысвячаць гэтым героям ажно столькі ўвагі, раз яны ўжо сышлі з палітычнай сцэны?» — пытаўся, у сваю чаргу, В. Вольскі. Аднак жа А. Вазнясенскі, які на працягу трох першых сезонаў хутчэй прыхільна ацэньваў дзейнасць тэатра, тут звярнуў увагу на памылкі аўтара, якія той зрабіў, ствараючы асобу Васіля Барановіча. У першых сцэнах спектакля пыхлівы арыстакрат з’яўляецца носьбітам столькіх заганаў свайго саслоўя, што гледачы абсалютна не сімпатызуюць і ўвогуле не спачуваюць яму. І толькі апошняя сцэна, якая паказвае развітанне Васіля з забітым сялянамі сынам Генадзем, змякчае цвёрдыя сэрцы глядацкай залы. Васіль па-майстэрску паказвае «чуласць бацькоўскага кахання» і «становіцца героем глыбокай асабістай трагедыі». Гэтая раптоўная хваля спачування да феадала «гучыць фальшыва і не спалучаецца з канцэпцыяй аўтара, які хацеў паказаць Васіля як выключна негатыўнага персанажа. У выніку асабістая трагедыя бацькі робіцца камедыяй»[321], — напісаў рэцэнзент.

Пэўныя гістарычныя недакладнасці заўважыў у драме Ляжневіч. Напрыклад, разважанні марака ў 1917 годзе пра ролю і месца інтэлігенцыі пасля перамогі рэвалюцыі здаюцца мала праўдападобнымі. Больш за тое, за вельмі кароткі час Барыку ўдалося дарэвалюцыйную вёску ператварыць у вёску бальшавіцкую. «Паколькі бальшавікі не адразу завалодалі вёскай, не варта фальсіфікаваць гісторыю», — сцвярджае аўтар публікацыі. А. М. Таўбэ, ігнаруючы захапленне рабочай глядацкай залы спектаклем, выразіў меркаванне, што тэатр «і ў далейшым не здолее наблізіцца да пралетарскай аўдыторыі». Але, на думку Ляжневіча, гэтая пастаноўка мае адну галоўную вартасць: БДТ-2 урэшце адкінуў класічны рэпертуар, адмовіўся ад містычнага сімвалізму, а сваю ўвагу скіраваў на сучасны твор, які апявае рэвалюцыю: «Гэта не віна тэатра, што яму дастаўся акурат не найлепшы драматычны твор. Аднак можна лічыць, што БДТ-2 здзейсніў крок у правільны бок, і варта гэта ацаніць».

Усе вышэйзгаданыя хібы і недапрацоўкі тэксту п’есы Грамыкі мелі значны ўплыў на працу рэжысёра і ігру акцёраў. «Скупая і недастатковая» характарыстыка персанажаў прывяла да таго, што акцёры мусілі прыкласці максімальныя намаганні, каб зда-

320 А.В. [Анатоль Вольны], *Пра тэатральную крытыку («Каля тэрасы» і інш.)*, «Савецкая Беларусь» 14.1.2.1927, № 283, с. 3.

321 А. Вазьнясенскі, *Другі...*, цыт. выш., с. 104.

Анатоль Вольны (сапр. Ажгірэй, 1902—1937)
паэт, празаік, сцэнарыст, журналіст. Выпускнік БДУ. Дэбютаваў у 1921 г. У 1920—1930-х быў актыўным удзельнікам літаратурна-мастацкага руху ў Беларусі. З 1923 у літаб'яднанні «Маладняк», а з 1928 — у «Полымі». Член СП БССР (з 1934). Заслужаны дзеяч мастацтваў БССР (1935). Арыштаваны 4.11.1936 у Мінску. Асуджаны пазасудовым органам НКУС 28.10.1937 як «член контррэвалюцыйнай арганізацыі» да ВМП з канфіскацыяй маёмасці. Расстраляны ў Мінску. Рэабілітаваны ваеннай калегіяй Вярхоўнага суда СССР 3.12.1957.

быць нейкую іскру са сваіх герояў і «прынамсі мець што сыграць на сцэне» (А. Ляжневіч). Усім найбольш прыйшоўся да густу Сцяпан Скальскі ў ролі Міколы. Акцёр «перакананаўча паказаў заўзятага белагвардзейца, жорсткага, акрутнага і зацятага ворага бальшавікоў». Добра выйшаў таксама Аляксандр Ільінскі, які стрымана і спакойна сыграў селяніна Сысоя, прыхільніка рэвалюцыі[322].

Пастаноўка «Каля тэрасы» не сталася значнай тэатральнай падзеяй. Віну за гэта ўскладалі, як відаць, не на рэжысёра ці акцёраў, а перадусім на аўтара п'есы, Грамыку. Нягледзячы на громы і маланкі, што ляцелі ў яго, спектакль карыстаўся папулярнасцю ў гледачоў, якія спачувалі Барыку і Сысою. Яны атаясамлівалі сябе з героямі, заўважаючы ў іх постацях і выказваннях уласныя надзеі і чаканні. А калі ў фінале спектакля на сцэну выносілі мёртвае цела Манюні, уся глядацкая зала напаўнялася гневам, звернутым не толькі супраць арыстакратычнага роду Барановічаў, але супраць усіх кулакоў, якія ўсё яшчэ жывуць на вёсцы. І ўласна таму БДТ-2 дабіўся поспеху, зрабіўшы рашучы крок наперад у плане набліжэння да сваіх гледачоў. На думку А. Вольнага, крытыка ў бок драмы Грамыкі неаб'ектыўная, бо яна павінна не знішчаць дарэшты, а «дапамагчы стварэнню і палепшанню беларускай драматургіі.

322 М. Таўбэ, *Круціцца, а што далей? («Каля тэрасы» М. Грамыкі ў БДТ-2)*, «Чырвоная змена» 6.12.1927, с. 3; Л. [А. Ляжневіч], *Каля тэрасы, ці на тэрасе? (прэм'ера БДТ-2 «Каля тэрасы»)*, «Звязда» 7.12.1927, № 278, с. 4; В-скі [В. Вольскі] *«Каля тэрасы» (БДТ-2)*, «Рабочий» 8.12.1927, с. 3; І. Гурскі, *Пра тэатр*, «Савецкая Беларусь» 25.12.1927, № 293, с. 4; Я. Васілевіч, *Аб тэатры*, «Савецкая Беларусь» 29.12.1927, № 295, с. 3; И. Ивин, *Театр и кино. «Каля тэрасы»*, «Полесская правда» 6.12.1928, № 281, с. 4; В. Вольскі, *«Каля тэрасы» (да пастаноўскі ў БДТ-2)*, «Віцебскі пралетары» 26.02.1930, № 48, с. 3; А.Ц., *О постановке «Каля тэрасы»*, «Віцебскі пралетары» 15.01.1930, № 12, с. 2.

Антон Адамовіч (1909—1998)
беларускі літаратуразнаўца, гісторык, празаік. У 1920-х пісаў пра творчасць сучасных яму беларускіх літаратараў, у тым ліку манаграфічнае даследаванне пра творчасць Максіма Гарэцкага. Першая друкаваная праца — рэцэнзія на зборнік Валера Маракова «Пялёсткі» («Чырвоны сейбіт», 1926). У 1928 скончыў педагагічны тэхнікум, паступіў у БДУ. 25 ліпеня 1930 года арыштаваны ў справе «Саюзу вызваленьня Беларусі». Пастановай Калегіі ОГПУ СССР ад 10 красавіка 1931 году высланы ў Глазаў, у 1934 пераведзены ў Вятку (Кіраў), дзе працаваў у навучальных установах. Арыштоўваўся зноў у чэрвені 1937 года. Вызвалены ў 1938 годзе, вярнуўся ў Мінск. Скончыў БДУ, працаваў настаўнікам у сярэдняй школе. Падчас вайны заставаўся ў Мінску. З ліпеня 1941 — адзін з арганізатараў выдання шэрагу беларускіх газет, часапісаў, кніг. У канцы 1943 пераехаў у Нямеччыну. Працаваў у газеце «Раніца» (Берлін). З 1960 жыў у ЗША. Тады ж стаў адным з кіраўнікоў радыёстанцыі «Свабода».

І тут надзвычайна небяспечна быць аднабокім, трэба зазначаць не толькі на адмоўныя бакі, але і дадатныя»[323].

У абарону спектакля выказалася група прадстаўнікоў беларускай нацыянальнай культуры, сярод іншых Міхась Зарэцкі, Антон Адамовіч, Тодар Глыбоцкі, Андрэй Александровіч, Анатоль Вольны, Аляксандр Цвікевіч і Вацлаў Ластоўскі. Яны не мелі намеру глыбока аналізаваць «Каля тэрасы», а толькі сцвердзілі, што лічаць пастаноўку «адной са значных для гэтага калектыву». Яны хацелі абараніць маладую трупу перад агрэсіўнай хваляй крытыкі і прадэманстраваць салідарнасць з тэатрам. У лісце, накіраваным у рэдакцыю газеты «Савецкая Беларусь», яны заявілі: «Навакол працы БДАТ 2 за апошні час у значнай меры стварылася нездаровая атмасфера. Малады беларускі тэатр на першых кроках сваёй дзейнасці спаткаў цэлы шэраг нападак і паклёпаў, якія спачатку маглі мець пад сабою пэўную падставу. Сапраўды, БДАТ 2 сваімі першымі пастаноўкамі ў Менску мог зрабіць не зусім добрае ўражанне як на выпадковых гледачоў, так і на сталых прыхільнікаў Беларускага тэатра. Пасля пастаноўкі "Каля тэрасы", якая з'яўляецца адною з грунтоўнейшых пастановак Беларускага тэатру, адносіны да БДАТ-2 прымаюць характар ужо нездаровай крытыкі, накіраванай не да папраўлення паасобных памылак тэатру, а да СІСТЭМА-

323 А.В. [Анатоль Вольны], *Пра тэатральную крытыку («Каля тэрасы» і інш.)*, «Савецкая Беларусь» 14.12.1927, № 283, с. 3.

Андрэй Александровіч (1906—1963)
беларускі паэт, дзіцячы пісьменнік, крытык. Браў актыўны ўдзел у Рэформе беларускага правапісу 1933 года, да таго часу ніколі не займаўся лінгвістыкай. Адзіны беларускі літаратар, які трапіў у Палітычную камісію для перагляду расейска-беларускага слоўніка і новых правілаў правапісу беларускай мовы. Па рэформе атрымаў пасаду дырэктара Інстытуту мовы Беларускай Акадэміі навук, намесніка старшыні праўлення Саюза савецкіх пісьменнікаў (ССП) БССР (1934), чальца-карэспандэнта БАН, чальца ЦВК БССР. Быў дэлегатам VIII надзвычайнага з'езду Саветаў СССР (1936) — фармальна найвышэйшага заканадаўчага органу Савецкага Саюза, сябрам Рэдакцыйнага камітэта Канстытуцыі СССР (г. зв. «сталінскай»), кандыдатам у чальцы ЦК КП(б)Б. Арыштаваны 2 ліпеня 1938 года, асуджаны на 15 гадоў лагероў. У 1947 годзе выйшаў на волю, зноў арыштаваны 26 лютага 1949 года і сасланы ў Краснаярскі край. Рэабілітаваны ў 1955 годзе. Памёр у санаторыі ў Падмаскоўі.

ТЫЧНАГА і ЗЛАМЫСНАГА НАЦЯГНАННЯ ФАКТАЎ, якое мае на мэце паўнейшае “уничтожение” БДАТ 2. [...] Мы лічым, што для таго, каб больш грунтоўна высветліць гэтыя факты, варта і неабходна ў самы бліжэйшы час наладзіць дыспут наконт апошняй пастаноўкі БДАТ 2»[324]. Старшыня Табайнік інфармаваў, што прафсаюз БДТ-2 мае ў планах арганізаваць адкрытыя дыскусіі як на тэму шляху развіцця самога тэатра, так і на тэму асобных спектакляў. З аналагічнай прапановай выступіла мастацкая рада калектыву падчас сходу, прысвечанага абмеркаванню рэпертуару. «Саюз працаўнікоў мастацтва разам з прафсаюзам БДТ-2 плануюць сучасна арганізаваць дыскусію, прысвечаную спектаклю “Каля тэрасы”»[325]. У хуткім часе з’явіўся артыкул II сакратара КП(б)Б Янкі Васілевіча, які спрабаваў зняць напружанне. Ён сказаў, што сітуацыя, якая ўсталявалася ў беларускіх тэатрах, вымагае дыскусіі. Аднак яны мусяць быць падтрыманыя з боку драматургаў у выглядзе актуальных сцэнічных твораў. «Нашы пісьменнікі і Наркамасветы павінны больш справаю дапамагаць працы тэатра. Пісьменнікі павінны даць тэатру п’есы. [...] Не ў рэакцыйнасці артыстаў і кіраўнікоў тут справа. Яны адны рэвалюцыйнага тэатра не ў сілах

324 *Ліст у рэдакцыю*, «Савецкая Беларусь» 8.12.1927, № 278, с. 4. Цытата арыгіналу.

325 *Ліст у рэдакцыю*, «Савецкая Беларусь» 11.12.1927, № 281, с. 4.

стварыць, ім патрэбна дапамога»[326], — сцвердзіў Васілевіч. Другі этап дыскусіі адбыўся ў 1928 годзе і датычыўся рэпертуару БДТ-1 (гл. першы раздзел).

БДТ-2 пад кіраўніцтвам Сяргея Разанава. Пошук уласнай дарогі

Праблема з пасадай мастацкага кіраўніка зноў актуалізавалася 9.02.1928 г., калі калегія Наркамасветы абавязала[327] дырэкцыю тэатра знайсці асобу з адпаведнай кваліфікацыяй. Адначасова калегія згадала Красінскаму ўсе зробленыя падчас яго кіраўніцтва памылкі: няўменне стварыць адпаведны рэпертуар, адсутнасць новых спектакляў (за два гады пастаўлены толькі адзін — «Каля тэрасы»), а таксама доўгачасовы канфлікт з Хачатуравым, крыніцай якога быў адрозны погляд на кірунак развіцця тэатра (Хачатураў быў прыхільнікам «фармалістычна-артыстычнага», а Красінскі — «рэалістычнага»). Гэты канфлікт пацягнуў за сабой сур’ёзны раскол сярод акцёраў. Калегія рабіла закід Красінскаму, што і пасля адыходу Хачатурава ён не здолеў залагодзіць канфлікт і аб’яднаць увесь калектыў вакол сябе. Да таго ж дырэктара абвінавачвалі ў нераўнамернай нагрузцы на акцёраў, у кепскім матэрыяльным становішчы калектыву і ў крытыцы тэатра ў прэсе. Як адзначалася ў пратаколе, хаця «фармалістычна-артыстычныя» настроі сярод акцёраў згаслі, варта тут жа зрабіць рашучыя крокі: узмацніць творчую дысцыпліну, пастарацца ліквідаваць падзел у калектыве. Перадусім, аднак, належыць да пачатку наступнага сезона падрыхтаваць не менш за чатыры новыя пастаноўкі.

Дырэктар Красінскі не мог задаволіць гэтых чаканняў, і ў сакавіку 1928 года на гэтай пасадзе яго замяніў Алесь Некрашэвіч. Акурат перад звальненнем Красінскі яшчэ паспеў зрабіць пэўныя крокі з мэтай палепшыць сітуацыю ў тэатры. Ён прыняў рашэнне аб пастаноўцы драмы «Разлом» (1927)[328] Барыса Лаўранёва ў пе-

326 Я. Васілевіч, *Аб тэатры*, «Савецкая Беларусь» 29.12.1927, № 295, с. 3.

327 *Протокол № 14 заседания Коллегии Наркомпросса БССР по вопросу о БДТ-2 (9.02.1928)*, НАРБ, ф. 4, воп. 7, адз. зах. 136, с. 263–265.

328 З нагоды 10-й гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі БДТ-2 ад імя Наркамасветы мусіў правесці конкурс на найлепшы сцэнічны твор (да 15.04.1927). Аднак з прычыны слабай зацікаўленасці і даволі нізкага ўзроўню дасланых тэкстаў было вырашана паставіць драму Б. Лаўранёва *Разлом* (С., *Што рыхтуе тэатр. Гутарка з дырэктарам тэатру А. Некрашэвічам*, «Звязда» 12.04.1928, № 87, с. 4).

Аляксандр Іванавіч Цвікевіч

(псеўд. А. Гвоздзь, А. Галынец, 1888—1937)

беларускі грамадска-палітычны дзеяч, гісторык, юрыст, філасаф, публіцыст. У 1917 у Маскве стаў адным з заснавальнікаў і кіраўнікоў Беларускай народнай грамады. З 1921 па 1923 Цвікевіч займаў пасаду міністра замежных спраў ва ўрадзе БНР Вацлава Ластоўскага. Быў старшынёй I Усебеларускай канферэнцыі ў Празе, якая адбывалася ў верасні 1921 г. На Другой Усебеларускай канферэнцыі ў Берліне ў 1925 пад уздзеяннем поспехаў і дасягненняў палітыкі беларусізацыі ў БССР Аляксандр Цвікевіч прыняў рашэнне аб спыненні дзейнасці Рады міністраў БНР і прызнанні Мінска адзіным цэнтрам нацыянальна-дзяржаўнага адраджэння Беларусі. У лістападзе 1925 Цвікевіч з сям'ёй пераехаў у Мінск. Пасля пераезду ў БССР працаваў у Наркамаце фінансаў, потым — вучоным сакратаром у Інбелкульце. З 1929 працаваў у Інстытуце гісторыі Беларускай акадэміі навук. 4 ліпеня 1930 г. быў арыштаваны, абвінавачаны па справе «Саюза вызвалення Беларусі». 10 красавіка 1931 асуджаны на 5 гадоў ссылкі. Адбываў яе ў Пярмі, Ішыме, потым у Сарапуле (Удмурція). Паўторна арыштаваны 17 снежня 1937. 30 снежня 1937 Аляксандр Цвікевіч быў расстраляны ў Мінску. Рэабілітаваны па першым прыгаворы 10 чэрвеня 1988, па другім — 31 мая 1989.

ракладзе Язэпа Дылы, а таксама «Пінскай шляхты» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і «Моднага шляхцюка» Каруся Каганца (два апошнія творы ўяўлялі сабой дылогію). Рабіць пастаноўку першага спектакля было даверана маскоўскаму рэжысёру Сяргею Разанаву, а двух апошніх — Цімафею Сяргейчыку.

Запрашэнне Разанава не было выпадковым. Частка тых, хто прымаў рашэнне ў Наркамасветы, усведамляла, што вяртанне да інтэнсіўнай творчай працы і гарантыю поспеху можа забяспечыць калектыву толькі моцны лідар, хтосьці з шырокімі гарызонтамі і адкрытым поглядам на мастацтва — майстар, схільны да творчых пошукаў, які можа спалучыць эксперымент і наватарства са спецыфікай беларускай культуры. Хаця Разанаў толькі ў пэўнай ступені адпавядаў гэтым крытэрыям, ён быў у стане (нягледзячы на складаную сітуацыю і ўсё большае ўмяшальніцтва ў справы тэатра з боку ўлады) захаваць калектыў ад поўнага распаду і знішчэння, стварыць яму ўмовы для далейшага развіцця і рухаць тэатр наперад.

Сяргей Разанаў працаваў рэжысёрам у Маскоўскім тэатры для дзяцей і быў вядомай у тэатральных колах асобай. Яшчэ да рэвалюцыі ён зацікавіўся драматычнай творчасцю для дзяцей і эстэтычнай адукацыяй самых малодшых. Пасля рэвалюцыі, разам з Наталляй Сац, у першую чаргу ён арганізаваў Дзіцячы тэатр Массавета (6.11.1918), а затым школу эстэтычнага выхавання (1921—1926), якая дала магчымасць выпрацаваць прынцыпы і метады работы з дзецьмі. 13.07.1921 Разанаў і Сац разам заснавалі новы калектыў — Маскоўскі тэатр для дзяцей, які працуе да сёння[329]. На яго падмостках перад выездам у Віцебск Разанаў ставіў таксама і ўласныя сцэнічныя творы («Хранабіль прафесара Іванова», 6.11.1927; «Мурынчык і малпачка» 7.05.1927, разам з Н. Сац; «Прыгоды Траўкі», 1928), і творы іншых аўтараў («Будзь гатовы!», 7.11.1924 — першы савецкі спектакль для дзяцей; «Хто ў боб, хто ў гарох», 1926 Мікалая Агнёва), якія займелі вялікі поспех. Найбольшай папулярнасцю карысталася «Камедыя пра Робін Гуда» (1925) Сяргея Заяцкага, якую малады рэжысёр паставіў у супрацоўніцтве з мастаком Георгіем Гольцам. У яе ўводзіліся элементы пантамімы, лялечнага тэатра і сучаснай інтэрмедыі. Разанаў — аўтар зборнікаў артыкулаў пад назвай «Тэатр для дзяцей» (1925) і «Пяць гадоў працы» (1925 — абодва выдадзеныя ў сааўтарстве з Н. Сац), а таксама «Тэатральная праца ў школе другой ступені» (выдадзеная ў сааўтарстве з братам Мікалаем Агнёвым). Наталля Сац, якая ў той час была жонкай творцы, успамінае той перыяд наступным чынам: «Сяргей, які быў на дзесяць гадоў старэйшы за мяне, меў глыбокія веды на тэму мастацкага выхавання, быў здольным педагогам, пісьменнікам, рэжысёрам і знаўцам тэарэтычных таямніц эстэтыкі. Ён заўжды мне дапамагаў, стаў маім настаўнікам у тэатральнай справе. [...] Шмат добрага і вельмі карыснага ён зрабіў падчас працы ў Маскоўскім тэатры для дзяцей, аддаючы свой талент на патрэбы гэтай пляцоўкі. Ягоны ўнёсак у методыку даследаванняў дзіцячай аўдыторыі цяжка пераацаніць»[330]. З нагоды запрашэння Разанава ў Віцебск газета «Звязда»[331] змясціла кароткую біяграфію дзеяча. У ёй падкрэслівалася, што Разанаў вядомы як тэарэтык і практык тэатра, а адукацыю атрымаў у творцаў з рознымі эстэтычнымі канцэпцыямі, сярод іншага ў Аляксея Дзікага, Аляксея Граноўскага і Рубена Сіманава. Пасля поспеху пастаўленага ім «Разлому» ў Ві-

329 Тэатр двойчы змяняў назву: у 1936 — Цэнтральны дзіцячы тэатр і ў 1992 — Расійскі акадэмічны моладзевы тэатр.

330 Н. Сац, *Новеллы моей жизни*, Москва 2001, с. 191.

331 *Новы мастацкі кіраўнік у БДТ-2*, «Звязда» 17.06.1928, № 138, с. 4.

цебску, Наркамасветы БССР прапанаваў Разанаву заняць пасаду мастацкага кіраўніка гэтага калектыву.

Твор «Разлом» Барыса Лаўранёва (рэж. С. Разанаў, маст. Г. Гольц, С. Шавалдышава-Яфімава, муз. Л. Палавінкін, 21.04.1928, Гомель), напісаны да дзесяцігоддзя Кастрычніцкай рэвалюцыі, пасля перадпрэм'еры ў Ленінградскім вялікім драматычным тэатры (рэж. Канстанцін Твярской, 1927) здабыў славу і ў хуткім часе быў пастаўлены на сцэнах многіх тэатраў Савецкага Саюза. Дамова (26.01.1928)[332] паміж дырэктарам і Разанавым улічвала перыяд рэпетыцый (1,5 месяцы) і прэмію (700 рублёў). Праца, пачатая 8.02.1928 г., была прадоўжаная і працягвалася да дня прэм'еры — 22 красавіка. Як сведчыць графік працы[333], рэжысёр рыхтаваў спектакль з вялікім захапленнем. З моманту калектыўнага чытання твора (8.02) і гутарак з акцёрамі на тэму інтэрпрэтацыі іх персанажаў (9.02) рэпетыцыі адбываліся практычна штодзень (за выключэннем двух перапынкаў на некалькі дзён).

Дзеянне драмы адбываецца напярэдадні Кастрычніцкай рэвалюцыі і звязана з гісторыяй крэйсера «Зара»[334]. Частка камандавання на чале з капітанам Бярсеневым, пагаджаецца на супрацоўніцтва з рэвалюцыйным камітэтам, які складаецца з маракоў і які ўзначальвае Гадун. Капітан Бярсенеў прымае рашэнне перайсці на бок бальшавікоў і не намераны падпарадкоўвацца Часоваму ўраду. Частка афіцэраў выказвае супраціў і пакідае карабель. Сярод іх — зяць Бярсенева, лейтэнант Штубэ, які абвінавачвае цесця ў палітычнай ніцавокасці і жаданні супрацоўнічаць са «здраднікамі». Разам з іншымі афіцэрамі ён распрацоўвае планы знішчэння карабля, каб той не мог выйсці з Кранштата ў Санкт-Пецярбург на дапамогу бальшавікам. Аднак у апошнюю хвіліну (дзякуючы даносу лейтэнантавай жонкі Таццяны, якая не падтрымлівае пазіцыі мужа) змову выкрываюць, а Штубэ арыштоўваюць і выракаюць на смерць. Цяпер «Зара» можа выканаць сваю місію.

Пасля знаёмства з сітуацыяй, якая панавала ў БДТ-2, Разанаў, з ягоных словаў, зразумеў важнасць задачы, што стаяла перад ім і перад калектывам. Таксама ён усведамляў вялізную адказнасць. У лісце да мастака Георгія Гольца[335] рэжысёр адзначае: «Задача цяжкая, да таго ж мала часу. Усё хачу зрабіць сам, але не здолею»[336]. Таксама ён просіць Гольца распрацаваць касцюмы і грым[337]. Варта памятаць, што ў канцы 1920-х Гольц прынцыпова змяніў спосаб работы: ён адмаўляецца ад камернай, «скрынкавай» сцэнаграфіі на карысць пышнай архітэктанічнай канструкцыі. Рыхтуючы дэкарацыі да «Разлому», мастак дакладна ўзнавіў насавую частку корпуса двухпалубнага карабля, з капітанскі мастком, лесвіцамі і трапамі, некалькімі гарматамі і комінамі. У ніжняй яго частцы праз адтуліны ў выглядзе ілюмінатараў можна было бачыць машынны адсек і кацельню. Такое рашэнне стварала вялізныя магчымасці для акцёраў, якія маглі не толькі перасоўвацца па абодвух узроўнях, але і перамяшчацца з верхняй палубы на ніжнюю і наадварот дзякуючы сістэме трапаў і лесвіц. Калі бліскучы крэйсер з'явіўся на сцэне (II і IV дзеі), прысутная ў зале публіка была перакананая, што гэта сапраўдны карабель.

Рэалістычна мусіла быць паказаная і кватэра Бярсенева. Гольц прапанаваў, каб чатыры вялікія памяшканні (вітальня, гасцёўня, пакой Штубэ і кухня) перасоўваліся па меры разгортвання дзеяння (I і III дзеі)[338]. У лісце да Разанава ён пісаў: «Збіраюся выкарыстаць рухомую сцэну, аднак баюся, што гэтым самым ускладню вам працу»[339]. І цалкам меў рацыю. Праўдападобна, такое вырашэнне перашкодзіла б выкарыстанню настолькі магутных элементаў сцэнаграфіі ў спектаклі. Таму Разанаў папрасіў мастака змясціць гэтыя чатыры памяшканні ў адной прасторы: вітальню і кухню ўнізе, а гасцёўню

332 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 1.

333 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 430, с. 1.

334 Прататып крэйсера «Аўрора». Аўтар п'есы выкарыстоў гістарычны факт — контррэвалюцыйную змову супраць «Аўроры», якая мела месца адразу ж пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі ў 1919 г.

335 Сааўтаркай Г. Гольца ў сцэнаграфіі была Соф'я Шавалдышава-Яфімава, якая ў 1926—1928 гадах супрацоўнічала з МХАТ-2.

336 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 323, с. 3.

337 У архіве С. Разанава захавалася пяць эскізаў касцюмаў і грыміроўкі (РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 523, с. 1–5).

338 Паводле У. Мальцава, падчас пераходу з III дзеі да IV вялізная сцяна гарызантальна падзяляла верхнюю і ніжнюю частку крэйсера на дзве часткі. У выніку глядач мог адначасова назіраць пакоі ў кватэры Бярсенева і абедзве палубы крэйсера (У. Мальцаў, *Архітэктар... на сцэне. Пра сцэнаграфію Г. Гольца*, «Мастацтва» 2005, № 7, с. 54). Захаваныя матэрыялы (дакументацыя рэжысёра, здымкі са спектакля, а таксама рэцэнзіі) не пацвярджаюць, аднак, настолькі пышнай канструкцыі сцэнаграфіі. Яна была б вельмі складанай з тэхнічнага пункту гледжання.

339 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 323, с. 3.

і пакой Штубэ — наверсе[340]. З мэтай павелічэння прасторы былі ўсталяваныя прачыненыя дзверы, праз якія віднеліся фрагменты пакояў Бярсенева і Ксені, а ў кухні — акно, з якога разгортваўся выгляд на вуліцу. Лесвіца злучала верхні і ніжні ўзроўні. Усе памяшканні мусілі адрозніваццa колерам: кухня была белай, вітальня — зялёнай, гасцёўня — жоўтай, а пакой Штубэ — цёмна-блакітным. Колер мэблі таксама адрозніваўся: у гасцёўні — блакітная, у пакоі Штубэ — колеру карэльскай бярозы, а лесвіца была выкананая з чырвонага дрэва. На думку Разанава, сцэнаграфія была спраектаваная так, каб «даць магчымасць супрацьпаставіць асобныя эпізоды, а таксама паказаць паралельнасць дзеяння»[341].

Паведамляючы загадзя аб спектаклі ў прэсе, Разанаў падкрэсліваў, што прадстаўленне «мусіць наноў натхняць гледачоў духам і пафасам барацьбы, нагадваць ім, што рэвалюцыя ўсё яшчэ працягваецца»[342]. Рэжысёр дазволіў сабе ўнесці змены ў тэкст твора: надта доўгія маналогі Гадуна ён падзяліў паміж маракамі; у III дзеі, з мэтай падкрэсліць дэмаралізацыю ворагаў рэвалюцыі, Разанаў дапісаў сцэну вечарыны ў Штубэ[343], а ў IV дзеі — сцэну закладання міны ў машынны адсек[344]. У першай сцэне гутарка ідзе пра секс, здраду і смерць, а ў другой акцэнтуецца ўвага на цынізме і лютасці Штубэ[345].

Падзел герояў п’есы на два варожыя лагеры вымагаў ад акцёраў цалкам адрознай манеры ігры. Паводле канцэпцыі Разанава, рэвалюцыянеры мусілі быць прадстаўленыя згодна з традыцыйнай псіхалагічнай школай. Таму яны былі палкімі рамантыкамі, здольнымі да самаахвярнасці і вялікіх учынкаў. У сваю чаргу, контррэвалюцыянераў рэжысёр меў намер паказаць у гратэскнай манеры, «у іранічнай і зневажальнай танальнасці»[346]. Паколькі дзеянне п’есы не ўтрымлівала надта шмат інфармацыі пра мінулае герояў і матывы іх учынкаў, Разанаў перад пачаткам рэпетыцый папрасіў кожнага акцёра прыдумаць кароткую біяграфію свайго персанажа. Гэта вельмі дапамагала працаваць над роляй, пра што згадвае Цімафей Сяргейчык[347]. Кароткія характарыстыкі двух герояў — Бярсенева («уражлівасць, любоў да людзей, інтэлігентнасць») і Штубэ («бездакорныя манеры і садызм») захаваліся ў рэжысёрскім асобніку «Разлому»[348]. Акцёры з вялікай радасцю прыступалі да працы над ролямі, паколькі мусілі выкарыстоўваць вядомы ім з вучобы метад Станіслаўскага. Хаця, як яны хутка пераканаліся, гэта не заўжды было магчыма.

«Роля капітана Бярсенева ў гэтым спектаклі прынесла мне творчую радасць. [...] Заўсёды сабраны ўнутрана і знешне, чулы, гуманны, валявы і незалежны»[349], — пісаў праз гады Сяргейчык. Працаваць над роляй ён працягваў і пасля прэм’еры, падчас адпачынку. Ён вырашыў на тыдзень затрымацца ў Севастопалі, каб паназіраць за маракамі чарнаморскага флоту. Там акцёр сустрэў камандзіра, які расказаў яму пра пануючыя на караблі нормы, адвёў у клуб і пазнаёміў з некалькімі маракамі. Яны, у сваю чаргу, навучылі Сяргейчыка правільна паводзіць сябе, прадэманстравалі, як насіць форму, корцік, як салютаваць і рапартаваць[350]. Марыя Сянько згадвала, што, ствараючы вобраз Таццяны, імкнулася перадаць яе вялікую сціпласць, інтэлігентнасць і спачуванне да ўсіх, нават зусім чужых ёй людзей. Крытык Барыс Бур’ян, сябар Канстанціна Саннікава, гэтак

340 *Сцэны са спектакля Б. Лаўранёва* «Разлом», РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 533, с. 1–6.

341 С. [С. Разанаў], *«Разлом» (Да пастаноўкі ў БДТ-2),* «Віцебскі пралетары» 25.10.1929, № 247, с. 3.

342 *Новыя пастаноўкі 2-га Беларускага Дзяржаўнага Тэатру. «Разлом» (гутарка з рэж. Сяргеем Разанавым),* «Савецкая Беларусь» 12.04.1928, № 87, с. 3.

343 *«Разлом». Режиссёрская разработка С. Розанова,* РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 458, с. 1–3.

344 *«Разлом». Режиссёрская разработка С. Розанова*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 459, с. 33.

345 У гэтай сцэне ідзе размова паміж Штубэ і яго прыяцелем Шварцам. На прапанову апошняга ўцячы з карабля Штубэ адказвае: «Чёрт с ними со всеми! Пусть погибнет вся эта банда! А я не боюсь умереть! Это ты сволочь трусливая» (*«Разлом». Режиссёрская разработка С. Розанова*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 459, с. 33).

346 С. [С. Разанаў], *«Разлом» (Да пастаноўкі ў БДТ-2),* «Віцебскі пралетары» 25.10.1929, № 247, с. 3.

347 «Разлом у яго душы пачаўся даўно: з паражэння царскай Расіі ў вайне з Японіяй. Разгром царскага флоту пад Цусімай ён глыбока перажыў як сваю асабістую трагедыю. Патомны дваранін, Бярсенеў зразумеў вялікую справядлівасць народнай барацьбы і ўбачыў у рэвалюцыі не разбуральную, а стваральную сілу. Пераход на бок рэвалюцыі ў яго адбываўся нялёгка, а праз упартую напружаную барацьбу з самім сабой. Самае цяжкае для яго было пераадолець самога сябе, свае прадузятыя погляды. І ён іх перамагае» (Ц. Сяргейчык, *Нататкі…*, цыт. выш., с. 121).

348 *«Разлом». Режиссёрская разработка С. Разанова*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 459, с. 4.

349 Ц. Сяргейчык, *Нататкі…*, цыт. выш., с. 121.

350 *Там жа*, с. 121–122.

успамінае змаганне артыста з роляй Гадуна: «Паказваў яго чалавекам стрыманым, гатовым кожную хвіліну выбухнуць вулканам. [...] выглядаў тым добрым рыцарам праўды, якім будзе пасля, калі рэвалюцыя пераможа. Не "добранькім", а менавіта добрым»[351].

Разанаў стараўся, каб ролі другога плана (якіх у спектаклі было шмат) таксама атрымаліся вельмі пераканаўча. Дзякуючы гэтаму ў гісторыі беларускага тэатра захавалася гратэскная роля Пятра Хваткіна. Худы, з фізіяноміяй дробнага злачынцы, ён прыцягнуў увагу «вусікамі, якія няспынна рухаліся, як у прусака»[352]. Калі на капітанскім мастку з'яўляецца прадстаўнік ураду Успенскі, з-за яго плячэй паказваецца «дробны, малы, зляканы, але жвавы і спрытны» марак у шапцы, ссунутай на патыліцу. Астатнія спрабуюць лепей яго разгледзець, але ён увесь час хаваецца. У драматычны момант, калі натоўп маракоў пачынае свістаць і выкрыкваць: «Прэч адсюль!» — Успенскі нацкоўвае на іх Хваткіна, нібы сабаку, і загадвае яму: «Голас!» Той салютуе свайму «гаспадару», пераступаючы з нагі на нагу, адыходзіць назад і наступае на нейкага афіцэра. Просіць у яго прабачэння, салютуе і — нібы заведзеная цацка — падскоквае і сядае на парэнчы. Здымае шапку і пачынае наводзіць часовы туалет — папраўляе прычоску, прыгладжвае вусікі, якія ў яго пастаянна рухаюцца. Калі заканчвае, паварочвае вачыма і абтрасаецца — так, нібыта хацеў бы вызваліцца са шкарлупіння, праз якое адчувае сябе няёмка. Ахрыплым голасам пачынае сваю прамову. У пэўны момант забывае тэкст і з усяе моцы грукае аб парэнчу. Ускрыквае ад болю і пачынае лізаць сваю руку. Шалёны натоўп маракоў кідаецца на капітанскі масток, хтосьці хапае фальшывага матроса за каўнер і, штурхануўшы, спіхвае яго ўніз лесвіцы. Той уцякае, бяжыць да трапа, але пераварочваецца і выпадае за борт. Падаючы, хапаецца за канат і вісне. «Колькі ж у гэтым было экспрэсіі і акцёрскіх нюансаў, якія багатыя сродкі мастацкай выразнасці!»[353] — згадваў гэты эпізод Цімафей Сяргейчык.

Чатыры дзеі п'есы Разанаў падзяліў на трыццаць пяць эпізодаў, якія вынікаюць адзін з аднаго[354]. На яго думку, такіх захадаў вымагаў тагачасны глядач, выхаваны ўжо на кінематаграфіі. Функцыю агульнага плана выконвалі калектыўныя сцэны на крэйсеры, а тое, што адбывалася ўнутры асобных пакояў у доме Бярсенева, мусіла ўспрымацца як асобная трактоўка дзеяння. Такім чынам рэжысёр паказаў дыялог паміж двума аспектамі жыцця — грамадска-палітычным (крэйсер, рэвалюцыя) і прыватным (дом, сям'я). Гэтыя захады стваралі ўражанне цягучасці сюжэта, які спачатку рухаецца павольі, ужо з другой часткі III дзеі (сцэна 23) паступова пачынае паскарацца, а ў IV дзеі сваёй шпаркасцю нагадвае дэтэктыў. У выніку дзеянне п'есы «скокае» з вітальні ў гасцёўню, з пакоя Штубэ ў кухню і назад (у кватэру Бярсенева), з адной палубы на другую, з капітанскага мастка на палубу (на крэйсеры).

Жаданага выніку ўдавалася дасягнуць з дапамогай святла. У некаторых сцэнах пражэктар накіроўваўся выключна на асобных персанажаў або на пэўныя аб'екты, у іншых — асвятлялася ўсё памяшканне або толькі яго фрагмент. Здаралася таксама, што з мэтай дасягнуць кантрасту асвятляліся адразу два памяшканні: вечарына ў Штубэ, на якой госці танчылі і спявалі рамансы «*Попугай Флобер*» і «*Ваши пальцы пахнут ладаном*» Аляксандра Вярцінскага, а кухонная служка, мяшаючы варэнне, якое гатуецца ў рондалі, напявае раманс «Очи черные». Часам назіралася яшчэ больш складанае спалучэнне. Напрыклад, у эпізодзе, які паказвае ўваход патруля ў дом Бярсенева (дзея III), святло ў вітальні крыху прыглушаецца, а ў кабінеце Штубэ зацямняецца да такой ступені, што відаць толькі сілуэты Штубэ, Ксені, афіцэраў, свавольных паняў і падпітага піяніста, затое святло ліхтарыкаў патруля бесперапынна скакала па ўсёй сцяне. Таксама складанай была светлавая камбінацыя, прызначаная для карабля.

Музыка аўтарства кампазітара Леаніда Палавінкіна мусіла ўводзіць гледача ў адпаведны настрой ужо на ўступе да кожнай дзеі. Уверцюра з пачатку спектакля прадказвала напружанасць і драматызм падзеяў — рашучасць рэвалюцыйна настроенай масы рабочых, гатовых знішчыць на сваім шляху буржуазію, пранікнутую дэкадэнцкім смуткам. Уверцюра да другой дзеі, быццам свежы марскі брыз, уводзіла гледача ў асяродак маракоў, дзе панаваў вясёлы настрой, а сумесная праца гарэла ў руках. Трэцюю дзею распачынала гарачае, пачуццёвае танга, якое выдатна перадае трывожны настрой сярод контррэвалюцыянераў. Музыка, якой пачыналася чацвёртая дзея, уводзіла гледачоў у лагодную і ціхамірную атмасферу зацішша перад бурай, пакуль не пачнец-

351 Б. Бур'ян, *Мастак служыць часу*, [у:] *Театр Константина Санникова (Избранные статьи и воспоминания)*, ред. О. Санников, Минск 2006, с. 146.

352 З. Азгур, *Мы звалі яго — «Шурык»*, «Літаратура і мастацтва» 19.10.1990, № 42, с. 14.

353 Ц. Сяргейчык, *Нататкі...*, цыт. выш., с. 123–124.

354 Ефим С-й, *«Разлом». Очередная постановка 2-го БГТ*, «Рабочий» 3.02.1928, с. 3.

ца бой[355]. Да таго ж у спектаклі выкарыстоўваліся рэвалюцыйныя, марацкія, народныя песні і рамансы. Лейтматывам ваяўнічых маракоў былі рэвалюцыйныя песні *«Смело, товарищи, в ногу»* і *«По морям, по волнам»*, а таксама «Інтэрнацыянал», а мелодыяй камандзіра контррэвалюцыянераў былі рамансы Аляксандра Вярцінскага і танга.

Паводле задумы рэжысёра, галоўнымі героямі спектакля мусілі быць маракі, «простыя, даверлівыя і дабрадушныя, а адначасова хаваючыя ў сабе пласты класавай нянавісці за зазнаныя крыўды». На іх ролі запрасілі членаў трох аматарскіх гурткоў. У выніку на сцэне заўжды прысутнічала (дзеі II і IV) даволі шматлікая група маракоў і стварала згуртаваны, актыўны арганізм, які пульсуе жыццём. Гледзячы на гэтых людзей, ніхто не сумняваўся, што яны могуць здзейсніць пералом у гісторыі.

Усё гэта стала магчымым дзякуючы вельмі дэталёва распрацаванаму Разанавым сцэнарыю. Кінутыя маракамі са сцэны асобныя словы, рэплікі або цэлыя фразы (зрэшты, дапісаныя рэжысёрам) былі дакладна распланаваныя з улікам іх даўжыні, месца, у якім стаяў акцёр, што выказваецца, а нават з улікам вышыні і тэмбру ягонага голасу. Напрыклад, раскіданыя па цэлым караблі матросы (пачатак II дзеі) з ахвотай мыюць палубу і весела спяваюць песеньку: *«Рэжа сабе Дунька косу, / дае стужачку матросу. / Гэй, Дунька, Дунька я, / Дунька ягадка мая»*[356]. Час ад часу кожны з іх па чарзе кідае фразы тыпу: *«вось тады дзеўкі загалосяць»*, *«на барахолцы спусціў»*, *«і жыццю сваймy рады»*, *«ды паміраў бы хутчэй»*, *«насі стужачку, матрос»*[357], выклікаючы выбухі звонкага смеху. Гэтыя зухаватыя воклічы ўвесь час гучаць на палубе: найперш іх чуваць сярод статыстаў, якія стаяць побач, у цэнтры палубы, потым фразы разлятаюцца кудысьці вышэй і далей, каб праз імгненне зноў вярнуцца і загрымець ужо зусім у іншым месцы. У сцэне сустрэчы экіпажа з прадстаўнікамі Часовага ўраду гэты метад паўтараецца: з розных бакоў даносяцца вокрыкі незадаволенасці з нагоды іх візіту. Гучаць поўныя злосці словы: *«Ідзі ўжо з гэтым красамоўцам! Самі ведаем, куды нам кіравацца!»*, *«Але ж ты хлус, братка?! Відаць, бальшавізм табе перашкаджае»*, *«Ты буржуазная гніда!»*, *«Ідзі к чорту! Толькі зварухніся, паганец!»*, *«Пабачым, хто мацнейшы. Лі яго, паганца!»*[358] Гэта надавала пастаноўцы выразны дынамізм і каларыт.

Кульмінацыйным момантам п'есы была масавая фінальная сцэна. Калі змова выявілася, Штубэ быў прыгавораны да смерці праз выкіданне за борт. Ён падае ў бездань марской хвалі (таксама праява рэалізму). Матросы становяцца на палубе ўздоўж леера, а на капітанскі масток падымаюцца Бярсенеў і Гадун. Гэтая пара сімвалізуе складаныя стасункі паміж пралетарыятам і інтэлігенцыяй. Апошні каротка прамаўляе, заканчваючы словамі: «Шагам марш на Піцер![359] Адпраўляемся ў наш першы вольны паход па мір, хлеб і лепшую долю»[360]. Над палубай урачыста ўзносіцца чырвоны сцяг, чуваць гарматны стрэл і мелодыю «Інтэрнацыяналу», які пачынаюць спяваць матросы, а крыху пазней падхоплівае публіка. Адчуваецца свежы павеў марскога ветру, а ўверсе пралятае аэраплан. Разлом, які фігуруе ў загалоўку, у выніку сутыкнення двух варожых класаў выдатна выяўлены рознымі манерамі ігры акцёраў і адрознымі музычнымі тэмамі. Публіка шчыра верыць, што сапраўды ўдзельнічае ў гэтых векапомных гістарычных падзеях, і развітваецца з крэйсерам у імя вялікай справы.

Спектакль здабыў вялізны поспех як сярод публікі, так і сярод крытыкаў. Першыя два гады кожнае прадстаўленне ішло пры перапоўненай зале. Крытыкі адзінагалосна станоўча прынялі гэтую пастаноўку і не шкадавалі кампліментаў ані на адрас стваральнікаў спектакля, ані на адрас акцёраў. Яны назвалі п'есу «пераломнай» у гісторыі БДТ-2, падкрэсліваючы, што «выбар для перапому ў працы тэатра БДТ-2 якраз зрабіў вельмі ўдалы»[361], «знайшоў сваю дарогу, па якой павінен рухацца наперад»[362]. Рэцэнзенты падкрэслівалі, што ў выніку выдатнага супрацоўніцтва Разанава, Гольца і акцёраў удалося стварыць «захапляльную і ўражвальную мастацкую пастаноўку»[363]. «Канструкцыя крэйсера, якая дазваляе акцёрам пера-

355 С. [С. Разанаў], *«Разлом» (Да пастаноўкі ў БДТ-2)*, «Віцебскі пралетары» 25.10.1929, № 247, с. 3.

356 Пьеса Б. Лавренёва «Разлом», РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 456, с. 14.

357 *«Разлом». Режиссёрская разработка С. Разанова*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 459, с. 29.

358 *«Разлом». Режиссёрская разработка С. Разанова*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 459, с. 65–55.

359 Б. Лавренёв, *Разлом*, [у:] *Пьесы*, т. 1, Москва–Ленинград 1948, с. 252.

360 *Там жа*, с. 254.

361 М. Каспяровіч, *«Разлом» у другім тэатры*, «Звязда» 24.04.1928, № 95, с. 4.

362 М. Таўбэ, *Перапом (навая растаноўка БДТ-2 «Разлом»)*, «Чырвоная змена» 26.04.1928, № 46, с. 4.

363 В. В-ский, *«Разлом» (2-ой Бел. Гос. Театр)*, «Рабочий» 25.04.1928, № 96, с. 4; В. Вольский, *«Разлом» (к открытию спектаклей БДТ-2)*, «Віцебскі пралетары» 26.10.1929, № 250, с. 4.

мяшчацца вертыкальна і гарызантальна, паралельнасць дзеяння, светлавыя эфекты, саюз драматызму з гратэскам — усё гэта было выдатна прадумана і гэтаксама рэалізавана»[364], — сцвярджаў І. Івін. Захапляліся і акцёрамі, якія «яшчэ ў большай меры, чым у ранейшых пастаноўках, выявілі дасканалую сцэнічную школу», «вялікі прафесіяналізм у справе стварэння жывых, аўтэнтычных персанажаў, напаўняючы іх арыгінальнай псіхалогіяй і вялікім маштабам перажыванняў»[365]. Напрыклад, Цімафей Сяргейчык у ролі Бярсенева цудоўна выявіў «унутраную барацьбу чалавека, які барукаецца з трагічным жыццёвым выбарам»[366]. Дзякуючы моцы свайго таленту акцёр змог пераканаўча паказаць момант ваганняў і сумневаў героя. Канстанцін Саннікаў выявіў Гадуна як чалавека «цвёрдага і рашучага, але ў той жа час спагадлівага, простага і непасрэднага», які мае схільнасць да лідарства. Штубэ, паказаны Мікалаем Міцкевічам, — гэта тып «неглыбокай, злоснай і дэспатычнай» асобы. Раісу Кашэльнікаву хвалілі за яе «жывы, лёгкі і тонкі малюнак легкадумнай, пустой і эксцэнтрычнай кацеткі»[367] Ксені.

Адзначалася, што стваральнікам спектакля ўдалося «перадаць дух, гарачую атмасферу перадрэвалюцыйнага часу»[368]. Ніхто ў зале ні хвіліны не нудзіўся, усе жыва рэагавалі на багатую палітру эмоцый, якія перадаваліся з падмосткаў. Асабліва захаплялі гледачоў масавыя сцэны на крэйсеры — «шэдэўр наладжанасці і спаянасці акторскага калектыву»[369]. Гледзячы іх, зала спалучалася з акцёрамі ў еднасць, жыва рэагуючы на кожную рэпліку са сцэны. Невыпадкова пасля заканчэння II дзеі на сцэну выклікалі рэжысёра, а калі на крэйсеры паднялі чырвоны сцяг (фінал IV дзеі), уся зала ўстала і пачала віта-

364 И. Ивин, *«Разлом» (2-й Белгостеатр)*, «Полесская правда» 24.10.1928, № 248, с. 4.

365 М. Каспяровіч, *«Разлом» у другім тэатры*, «Звязда» 24.04.1928, № 95, с. 4.

366 И. Ивин, *«Разлом» (2-й Белгостеатр)*, «Полесская правда» 24.10.1928, № 248, с. 4.

367 В. Вольский, *«Разлом» (к открытию спектаклей БДТ-2)*, «Віцебскі пралетары» 26.10.1929, № 250, с. 4.

368 Б. Аршанскі, *На верным шляху («Разлом» у Бел. 2-ім Дзяржаўным Тэатры)*, «Октябрь» 04.1928 (РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 198, с. 4).

369 Л. Свой, *У тэатры — восьмага сакавіка. Адкрыў сэзон 2-і Белдзяржтэатр. «На разломе»*, «Магілёўскі селянін» 10.03.1929, № 26, с. 4.

Леў Літвінаў (сапр. Леў Гурэвіч; 1899—1963)
беларускі рэжысёр, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі (1946) і Татарстана (1953). У 1926 годзе скончыў Беларускую драматычную студыю ў Маскве. У 1927— 1932 гадах (і пасьля ў 1942-1943) рэжысёр Дзяржаўнага габрэйскага тэатра БССР. У 1932 —37, 1943—48 — мастацкі кіраўнік і галоўны рэжысёр, 1948 —50 —рэжысёр Беларускага тэатра імя Янкі Купалы. Пад націскам палітычных абвінавачанняў (хваля барацьбы з касмапалітызмам, забойства С. Міхоэлся і М. Рафальскага) вымушаны быў пакінуць тэатр і з'ехаў у Казань, дзе ўзначаліў тэатр. У Беларусь ніколі больш не вярнуўся.

ць акцёраў воклічамі[370]. «Увогуле "Разлом" з'яўляецца сільным, выразным і каштоўным у мастацкіх адносінах спектаклем. Агітацыйны, у лепшым сэнсе гэтага слова, прасякнуты бадзёрасцю і рэвалюцыйным пафасам змест гэтае п'есы надае спектаклю, у злучэнні з мастацкім выкананнем пастаноўкі, вялікае значэнне»[371], — пісаў В. Вольскі.

Сярод усіх рэцэнзій вылучаецца адна, аўтарства Льва Літвінава. Каштоўнасць гэтага крытычнага голасу заключаецца ў тым, што, па-першае, рэцэнзент звярнуў увагу на той факт, што новая, савецкая драматургія (прадстаўнікам якой і быў Лаўранёў) пачынае адыходзіць ад псіхалагічнай драмы і спрабуе нарадзіць новыя жанравыя тыпы, сярод іншых — рэвалюцыянера, матроса, двараніна, афіцэра ці немца. Акцёры пачынаюць сумнявацца ў тым, як іх лепей сыграць. «Труднасць выбранага акторамі метаду заключаецца ў тым, што трэба асабліва адказна знайсці гэтыя штрыхі, што вызначаюць вобраз як у сэнсе колькасці, як і ў сэнсе якасці іх — гэта пытанне культуры акторскае ігры»[372], — пісаў Літвінаў. Па-другое, крытык разважаў над тым, якім чынам у сучасным тэатры варта граць ворагаў рэвалюцыі. Ён прыйшоў да высновы, што выкарыстаны Разанавым спосаб паказу іх як «ідыётаў, дэгенератаў і распуснікаў» не належыць да найлепшых, бо гратэск, прыменены звыш меры, «псуе» стыль спектакля (зрэшты, у гэтым плане Літвінава падтрымаў рэдактар часопіса «Октябрь», выдаванага на ідыш, Бэр Аршанскі, прызнаючы, што персанажы, прадстаўленыя карыкатурным чынам, не вы-

370 Б., *Па новаму румбу! («Разлом» у БДТ-2)*, «Савецкая Беларусь» 24.04.1928, № 95, с. 4.

371 В. Вольскі, *«Разлом» (Пастаноўка 2 Беларускага Дзяржаўнага Тэатру)*, «Чырвоная Беларусь» 1930, № 7, с. 19.

372 Л. Літвінаў, *Літаратура — крытыка — мастацтва. «Разлом»*, «Звязда» 6.05.1928, № 103, с. 3.

клікаюць у гледачоў спадзяванай рэакцыі і гэтым самым паслабляюць сілу драматызму лагераў, якія змагаюцца паміж сабой[373]).

Па-трэцяе, Літвінаў, які сам быў рэжысёрам, разглядаў «Разлом» з пазіцыі чалавека тэатра. Ён бачыў спектакль некалькі разоў, назіраючы за рознымі артыстамі ў асобных ролях. Наогул яму ўсё падабалася, ён сцвярджаў, што «акцёры вызначыліся тэмпераментам, талентам і неабходным інстынктам». Асабліва ён захапляўся масавымі сцэнамі, якія, на яго думку, атрымаліся «маляўніча». Аднак рэцэнзент звярнуў увагу на той факт, што некаторыя акцёры з прычыны «недахопу заняткаў» мелі клопат з паказам граных імі персанажаў, спрабавалі кампенсаваць празмернай жэстыкуляцыяй. Гэта прыводзіла да таго, што яны не гралі ў «той самай манеры». Напрыклад, Сяргейчык, «хоць і знайшоў правільны ключ да сваёй ролі, аднак не граў чыста, без нюансаў і ўсёй абавязковай каларатуры». У сваю чаргу, у Мікалая Міцкевіча кідалася ў вочы «празмерная нервовасць, на мяжы амаль з істэрыкай». Наадварот, Канстанцін Саннікаў быў ахарактарызаваны неадпаведна тыпу створанага ім героя (насіў бародку), а да таго ж меў хрыплы голас і рухаўся даволі нязграбна. А яго «Гадун малады і целам, і душой», — упікае крытык. Параўноўваючы ж ігру Аляксандра Ільінскага ў «Цары Максімільяне» (роля далакопа) і ў «Разломе» (роля Пятра Хваткіна), аўтар рэцэнзіі прыходзіць да высновы, што мова цела і пластыка акцёра — мацнейшы ягоны бок, чым пастаноўка голасу.

Разанаў адчуў, што публікацыя Літвінава закранула яго за жывое, асабліва закранулі заўвагі наконт «адсутнасці акцёрскай фантазіі» і недастатковай распрацоўкі асобных персанажаў у выніку надта вялікай канцэнтрацыі на паказе матросаў. У лісце новаму дырэктару БДТ-2 Алесю Некрашэвічу ён пісаў (15.05.1928): «Гэтую рэцэнзію варта лічыць правакацыяй. [...] Несумненна, яе напісаў рэжысёр тэатра-канкурэнта. Усе прэтэнзіі рэцэнзента няшчырыя і проста зводзяцца да адной капрызнай заўвагі: “Я як рэжысёр зрабіў бы інакш“. Баюся, што частка акцёраў можа сур'ёзна паставіцца да гэтай публікацыі, і тады гэта дакладна перашкодзіць спектаклю. [...] Праўда ў тым, што калі б мы сыгралі паводле ўказанняў рэцэнзента, то выйшла б бляклае і нуднае відовішча. Я заўсёды працую паводле складзенага раней выразнага плана, і такое паняцце, як “адсутнасць акцёрскай фантазіі“, мне выдатна знаёмае, але толькі ў сваім самым вульгарным значэнні»[374]. Можна дыскутаваць пра слушнасць прыведзеных Літвінавым заўваг на тэму спектакля. Каштоўна тое, што пры нагодзе ён закрануў іншыя, вельмі істотныя праблемы. Варта таксама памятаць пра два важныя фактары, якія маглі мець негатыўны ўплыў на спектакль: па-першае, калектыў ніколі дагэтуль не працаваў з Разанавым, а па-другое, у працы над п'есай выразна дамінавалі масавыя сцэны, пераважалі над індывідуальнымі.

Хутка пасля «Разлому» ў тэатры адбыліся дзве чарговыя прэм'еры: «Калі спяваюць пеўні» расійскага аўтара Юрыя Юр'іна (рэж. М. Міцкевіч, маст. Г. Гольц, муз. І. Гітгарц, 17.06.1928, Гомель), а таксама дылогія «Пінская шляхта» (1866) Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і «Модны шляхцюк» (1910) Каруся Каганца (рэж. Ц. Сяргейчык, 1928). На жаль, пра апошні спектакль не захавалася ніякай інфармацыі. Прадстаўленне было падрыхтавана з мэтай паказваць яго ў клубах і не пакінула пасля сябе ані рэцэнзій, ані ўспамінаў акцёраў. У сваю чаргу, п'еса «Калі спяваюць пеўні» была ў пэўным сэнсе навязаная тэатральнай радай, якая дзейнічала пры Наркамасветы. Гэтая рада была створана ўвосень 1927 г. і складалася з прадстаўнікоў Наркамасветы, Саюза працаўнікоў мастацтва БССР, Інбелкульта і камсамола. Яе задачай быў «перагляд рэпертуару тэатральных пляцовак і вырашэнне спрэчак паміж мастацкай радай і дырэкцыяй тэатраў»[375].

Дзеянне п'есы Юр'іна адбываецца ў Германіі, на фабрыцы Мегелькраўта (Базыль Бялінскі), які любой цаной імкнецца ўтрымаць парадак на сваім прадпрыемстве. Бачачы, што частка рабочых спачувае сацыял-дэмакратычнай партыі і ўскладае на яе вялікія спадзяванні, ён вырашае падкупіць двух яе лідараў — Райнэке (Сцяпан Скальскі) і Куртца. Тыя ж найперш здабываюць давер, а пасля і падтрымку галоўнага навукоўца, прафесара Гальбэ (Аляксандр Ільінскі), які карыстаецца павагай сярод рабочых. Аўтарытэт навукоўца патрэбны ім для выпуску газеты, якая выдаецца, аднак, за грошы фабрыканта.

У той самы час група рабочых з гэтай фабрыкі выязджае ў СССР, каб на ўласныя вочы ўбачыць змены, якія там адбываюцца, і супаставіць іх з тым, што піша пра гэтая нямецкая прэса. Вярнуўшыся, яны захоплена распавядаюць пра дасягненні новай савецкай дзяржавы, пра індустрыялізацыю і поспехі, якія савецкія рабочыя атрымліваюць у прафесійным, грамадскім і асабістым жыцці. Частку з тых, хто наведаў СССР, звальняюць з працы, а астатніх з дапамогай

373 Б. Аршанскі, *На верным шляху («Разлом» у Бел. 2-ім Дзяржаўным Тэатры)*, «Октябрь» 04.1928 (РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 198, с. 4).

374 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 1.

375 *Рэпертуар БДТ-2*, «Звязда» 29.12.1927, с. 3.

пагрозаў і подкупаў прымушаюць маўчаць. Аднак двое з іх — Ландэцкі (Канстанцін Саннікаў) і яго сябар, кітаец У Чан Фан (Павел Малчанаў) — не баяцца ўвайсці ў канфлікт з кіраўніцтвам фабрыкі: яны выкрываюць махінацыі Мегелькраўта і здраду рабочым інтарэсам лідараў сацыял-дэмакратычнай партыі. У выніку ім удаецца арганізаваць забастоўку рабочых, гатовых змагацца за свае правы. Слова бярэ У Чан Фан, які ў сваёй палымянай прамове прыводзіць факты і фотаздымкі з Расіі, якія з'яўляюцца матэрыяльным сведчаннем зменаў, якія там адбываюцца. У канцы ён выкрыквае: «Пеўні ўжо спяваюць! Гэта значыць, што святло прабярэцца да нас, на Захад, дзе пакуль яшчэ цёмна, але світанне паволі пачынае асвятляць змрок!»

На жаль, невядома, якой была рэакцыя акцёраў на ўключэнне гэтай п'есы ў рэпертуар. Аднак можна здагадвацца, што кіраўніцтва тэатра хацела перадусім адпавядаць чаканням Наркамасветы, крытыкі і жаданням публікі. Пасля вывучэння беларускай прэсы таго перыяду адразу кідаецца ў вочы негатыўны, поўны фальшу, з'едлівай іроніі і сарказму вобраз Захаду, дзе капіталісты нібыта эксплуатуюць людзей (асабліва рабочых), парушаючы іх базавыя правы. П'еса «Калі спяваюць пеўні» выдатна адлюстроўвала акурат такі вобраз Захаду. Твор рабіў моцны акцэнт на абуджэнне свядомасці і сілы рабочых. Гэты тэкст, які ў значнай ступені скажае рэальную карціну рэчаіснасці на Захадзе, распачаў серыю ідэалагічна правільных пастановак, паказаных на падмостках БДТ-2, якія асабліва разгарнуліся ў 1930-я гг.

Варта падкрэсліць, што гэта дэбют Мікалая Міцкевіча як самастойнага рэжысёра. Раней ён быў толькі памочнікам Паўла Пашкова («Апраметная») і Барыса Афоніна («Эрас і Псіхея»). Міцкевіч падзяліў п'есу на сем сцэн: 1) у кабінеце прафесара Гальбэ, 2) у кабінеце Мегелькраўта, 3) у піўной, 4) на пасяджэнні камітэта меншавікоў, 5) у кватэры Ландэцкага, 6) на сходзе ў клубе сацыял-дэмакратаў, 7) падчас страйку рабочых на фабрыцы. Як адзначаў рэжысёр у інтэрв'ю, галоўнай мэтай ён выбраў «выразна прадэманстраваць усе сацыяльныя групы, якія ўдзельнічаюць у п'есе, а таксама паказаць адносіны паміж імі. Прадстаўленыя ў творы падзеі і канфлікты носяць даволі гратэскны характар. Тэатру ўдалося цудоўна адлюстраваць усе характэрныя рысы нямецкага побыту, а таксама выразна акрэсліць ментальнасць персанажаў, якія выступаюць у п'есе»[376]. Як вынікае са словаў маладога рэжысёра, выкарыстаны ім метад супрацьпастаўлення двух варожых лагераў (капіталісты і сацыял-дэмакраты супраць рабочых, звычайных, простых людзей) адсылае да пастаноўкі Сяргея Разанава («Разлом»).

Сцэнаграфія была даверана Георгію Гольцу, які ў гэты час супрацоўнічаў з Разанавым пры пастаноўцы «Разлому». Ён прапанаваў трохмерны праект у духу канструктывізму: некалькі металічных пласцін рознага памеру, якія нагадваюць сцены, вісяць на доўгіх вяроўках і свабодна перасоўваюцца ў розныя бакі — не толькі ўніз-уверх, але таксама і ўперад-назад. Такая сцэнаграфія мусіла дадаць п'есе дынамізму, паскорыць развіццё дзеяння. На рагу сцэны стаяла канструкцыя, якая нагадвала ліфт з кабінай аператара на самым версе, у якой сядзеў Мегелькраўт. У другой сцэне астатнія ўдзельнікі спектакля наносілі яму візіты, падымаючыся ўгару па металічнай лесвіцы. Варта звярнуць увагу, што ў некалькіх іншых сцэнах Мегелькраўт таксама знаходзіўся ў гэтай кабіне, назіраючы за развіццём дзеяння. Гэтым вельмі відовішчным чынам рэжысёр хацеў наглядна паказаць жаданне фабрыканта кантраляваць усё і ўсіх. У шостай сцэне тры шэрагі лаваў стаяць у форме паўкола на ўзвышэнні. Тут мастаку прыйшла ідэя метафарычнага сутыкнення розных фігур і формаў — вуглаватых і круглявых.

Сцэнічны рэквізіт быў абмежаваны да мінімуму: сталы, крэслы, посуд, тэлефонны апарат. У асобных сцэнах ужывалася яркае святло, сярод іншага чырвонае, зялёнае ці апалавае. Прысутны на сцэне аркестр граў вядомыя мелодыі (чарльстон, факстрот, марш), а таксама адмыслова створаныя Ільёй Гітгарцам аранжыроўкі, якія мусілі ўводзіць гледача ў адпаведны настрой.

Як заўважыў тэатральны крытык Барыс Бур'ян, Мікалай Міцкевіч як вучань Валянціна Смышляева на пачатку сваёй рэжысёрскай кар'еры вялікую вагу надаваў імправізацыі. Падчас першага этапу працы над спектаклем ён рабіў накіды толькі агульнай характарыстыкі герояў, а таксама іх стасункаў, вызначаў асновы асобных сцэн. Ён планаваў, што акцёр падчас рэпетыцый сам павінен знайсці патрэбны ключ для свайго персанажа, напоўніць яго адпаведнымі фарбамі і атмасферай. Калі ў артыста былі цяжкасці, Міцкевіч намагаўся дапамагчы яму і падказваў: «Паспрабуй там. Не выходзіць? Тады давай зрабі так»[377]. Кіраваны такім чынам акцёр паступова сам мог атрымаць вынік, які ад яго чакаў рэжысёр. Міцкевіч бесцы-

376 М. Мицкевич, *Театр «Калі спяваюць пеўні» (к постановке БДТ-2)*, «Полесская правда» 30.10.1928, № 253, с. 4. Гл. *Тэатр і кіно. Новая пастаноўка 2-га Беларускага Дзяржаўнага Тэатру*, «Савецкая Беларусь» 12.04.1928, № 87, с. 3; М. Міцкевіч, *Да пастаноўкі ў БДТ-2. «Калі спяваюць пеўні»*, «Савецкая Беларусь» 3.06.1928, № 127, с. 3.

377 Б. Бур'ян, *Высокае прызванне*, «Беларусь» 1970, № 12, с. 16.

рымонна дазваляў сабе выкрэсліваць у тэксце п'есы некаторыя сказы і згаджаўся, калі акцёр наўзамен прапаноўваў нейкі свой жарт ці прыдумляў уласную інтэрпрэтацыю сцэны. Калі новая прапанова акцёра прыходзілася рэжысёру да густу, ён тут жа запісваў яе ў тэкст п'есы над закрэсленым сказам. У сваю чаргу, у пазнейшы перыяд — у 1930-я — Міцкевіч адразу, на ўступе, прапаноўваў усю канцэпцыю спектакля, даваў вельмі канкрэтныя ўказанні, ставіў выразныя мэты і задачы перад акцёрамі. Для вольнай імправізацыі пры такім падыходзе да пастаноўкі практычна не было месца.

Рэакцыя крытыкі была звычайна станоўчай. Спектаклі «Калі спяваюць пеўні» і «Разлом» лічыліся пераломнымі ў рэпертуары БДТ-2. Крытыкі падкрэслівалі, што тэкст Юрыя Юр'іна «ідэалагічна правільны»[378], звярталі ўвагу на актуальнасць тэматыкі і важнасць закранутых драматургам праблем[379]. Яны не шкадавалі пахвалы на адрас Міцкевіча як маладога рэжысёра, які паставіў у тэатры «злаславую і яркую» сатыру на нямецкую буржуазію. Рэжысёр даў «ясны вобраз бяссілля партыйных дзеячаў сацыял-дэмакратыі, паказаў іх адчужэнне і адарванасць ад жыцця звычайных рабочых»[380]. Не застаўся па-за ўвагай крытыкі і той факт, што Міцкевіч спалучыў старыя, добра вядомыя рэжысёрскія метадыкі з новымі; па-майстэрску выкарыстаў сатыру і гратэск (у вобразе прадстаўнікоў сацыял-дэмакратаў) і сацыялістычны рэалізм (у вобразе рабочых). Таксама ён валодаў такой надзвычайнай здольнасцю кіраваць акцёрамі, што кожны з іх змог раскрыць свой персанаж найбольш маляўніча і характэрна: Райнэке (Сцяпан Скальскі) — гэта сама «ўладнасць і рэзкасць», Гальбэ (Аляксандр Ільінскі) — сама «гарачнасць», Мегелькраўт (Базыль Бялінскі) — сама «механічнасць». Удала расстаўляючы акцэнты, Міцкевіч змог так збудаваць дзеянне спектакля, што трымаў гледача ў пастаянна нарастальным напружанні.

М. Таўбэ і рэцэнзент газеты «Савецкая Беларусь» меркавалі, што ў тэксце п'есы варта зрабіць некаторыя праўкі і абавязкова скараціць «надта штучныя і доўгія»[381] праблемы асобных персанажаў (сярод іншых Ландэцкага і Гальбэ), каб крыху паскорыць развіццё

378 М.Т. [М. Таўбэ], *Сёння ў БДТ-2*, «Чырвоная змена» 17.06.1928, № 66, с. 4.

379 Р., *Театр. «Когда поют петухи»*, «Полесская правда» 2.11.1928, № 256, с. 4.

380 И. Ивин, *Театр. «Когда поют петухи»*, «Полесская правда» 7.11.1928, № 259 (приложение), с. 4.

381 М. Т-э [М. Таўбэ], *«Калі спяваюць пеўні» (БДТ-2)*, «Чырвоная змена» *22.06.1928, № 68, с. 4; Глядач, «Калі спяваюць пеўні» на сцэне БДТ-2,* «Савецкая Беларусь» 10.06.1928, № 139, с. 4.

падзей. У сваю чаргу, Бэр Аршанскі закрануў пытанне абавязковасці выкарыстання гратэску пры паказе капіталістаў. Ён выказаў думку, што гэты метад быў «вострай зброяй» адразу ж пасля рэвалюцыі, на пачатку 1920-х, калі належала «рэзаць па абыватэльшчыне, па старых навыках, па глыбока закаранелых старых традыцыях». Тады іронія і смех былі вельмі дарэчнымі. Сёння ж тэатр мае таксама задачу зганьбаваць гэты сацыяльны слой, а здзейсніць гэта трэба з дапамогай крыху мацнейшых сродкаў, як, напрыклад, трагедыі ці камедыі. Рэцэнзент пісаў, што ёсць дзве супрацьпастаўленыя групы герояў: адныя — сур'ёзныя, упэўненыя ў сабе людзі ва ўладзе вялікіх ідэй, а другія — мізэрныя персанажы з батлейкі або з лялечнага тэатра. Ці настолькі верагодная барацьба паміж імі, каб яна магла кагосьці пераканаць?.. Калі вораг прадстаўлены як убогая пасрэднасць і клоўн, то ўся нашая поўная напружання і энергіі барацьба з ім таксама пачынае быць смешнай і непераканаўчай[382].

Стварэнне беларускага «сінтэтычнага спектакля»

Пасля вялікага поспеху «Разлому» дырэкцыя БДТ-2 прапанавала Сяргею Разанаву заняць пасаду мастацкага кіраўніка. У лісце да яго (16.05.1928) Некрашэвіч паведамляе: «Сітуацыя вымагае, каб рэжысёр, які працуе на стаўцы ў тэатры, зараз жа прыступіў да выканання сваіх абавязкаў, то-бок яшчэ да летняга адпачынку». Дырэктар прапануе яму зарплату ў памеры 350 рублёў і «вялікую свабоду, сярод іншага — у фармаванні рэпертуару»[383]. Разанаў прымае прапанову і 22.05.1928 падпісвае дамову на адзін сезон (17.05.1928–14.09.1929), якая пазней была працягнутая (15.09.1929–15.06.1930)[384]. Прыехаўшы ў Віцебск (9.08.1928), рэжысёр адразу ж бярэцца за працу.

Цягам больш чым двух гадоў супрацоўніцтва з БДТ-2 Разанаў напісаў шаснаццаць артыкулаў, большая частка з якіх была апублікаваная ў беларускай прэсе: 1928 — «Беларускі сінтэтычны спектакль», «Тэматычная схема беларускага сінтэтычнага спектакля», «Шляхі савецкага тэатра», «Зарадка бадзёрасці», «Рэпетыцыя

382 Б. Аршанскі, *«Калі спяваюць пеўні» (да пастаноўкі ў БДТ-2),* «Звязда» 21.06.1928, № 141, с. 4.

383 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 341, с. 3.

384 Працоўная кніжка С. Разанава, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 6.

апафеозу»[385], 1929 — «Другі Беларускі дзяржаўны тэатр», «За работу, таварышы!», «Раскрытыя таямніцы», «Для чаго патрэбныя мастацкія рады пры тэатрах», «Індустрыялізацыя і тэатр», «У кантакце з рабочым», «Пяцігадовы план БДТ-2 (праект)»[386], 1930 — «Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр і сучаснасць», «Трэці перыяд», «Аб маладым акцёру і кадрах», «Тэатр і глядач»[387]. У гэтых артыкулах Разанаў падымаў шмат вельмі важных пытанняў, сярод іншага — ролі і месца тэатра ў сучаснасці, праблемы рэпертуару і мастацкай праграмы БДТ-2.

Пазнаёміўшыся з беларускімі рэаліямі, Разанаў вырашыў паставіць беларускі сінтэтычны спектакль. На пасяджэнні мастацкай рады (15.08.1928) яго прапанова была прынятая. Праз нейкі час у лісце да Алеся Некрашэвіча рэжысёр зноў падкрэсліваў (11.09.1928): «Мы мусім імкнуцца стварыць сінтэтычны тэатр»[388]. Сам жа ён приступіў да фармулявання галоўных тэзісаў гэтага праекта, якія пазней былі прэзентаваныя на адным з пасяджэнняў мастацкай рады. Гэтыя ідэі знайшлі адлюстраванне ў трох кароткіх тэкстах: «Беларускі сінтэтычны спектакль», «Тэматычная схема беларускага сінтэтычнага спектакля» (абодва 1928) і «Пяцігадовы план БДТ-2 (праект)» (1929).

У артыкуле пад назвай «Беларускі сінтэтычны спектакль» Разанаў падкрэсліваў, што план на найбліжэйшыя два гады прадугледжвае пастаноўку спектакляў, якія вобразна паказваюць побыт сучаснай

385 С. Розанов, *Белорусский синтетический спектакль*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 79; С. Разанов, *Тематическая схема белорусского синтетического спектакля*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 80; С. Розанов, *Пути советского театра*, «Полесская правда» 19.09.1928, № 218, с. 3; С. Розанов, *Зарядка бодрости*, «Полесская правда» 20.10.1928, № 245, с. 4; С. Розанов, *Репетиция апофеоза*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 144, с. 41–42.

386 С. Розанов, *Второй Белорусский Государственный театр*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 144, с. 14–16; С. Розанов, *За работу, товарищи!*, «Віцебскі пралетары» 25.10.1929, № 247, с. 3; С. Розанов, *Раскрытые тайны*, «Полесская правда» 12.02.1929, № 34, с. 3; С. Розанов, *Для чего нужны художественные советы при театрах*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 144, с. 21–23; С. Розанов, *Индустриализация и театр*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 144, с. 30–32; С. Розанов, *В контакте с рабочей общественностью (статья художественного руководителя БДТ-2 С. Розанова)*, «Заря Запада» 18.08.1929, № 189, с. 2; С. Розанов, *Пятилетний план БДТ-2 (проект)*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 81–84.

387 С. Розанаў, *Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр і сучаснасць*, «Віцебскі пралетары» 14.02.1930, № 39, с. 3; С. Розанов, *Третий период*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 144, с. 49; С. Розанов, *О молодом актёре и кадрах*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 144, с. 52–54; С. Розанаў, *Тэатр і глядач*, «Савецкая Беларусь» 30.03.1930, с. 2.

388 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 6.

беларускай вёскі, жыццё беларускага мястэчка і беларускага прамысловага прадпрыемства. Апрача таго, у рэпертуар павінна ўвайсці пастаноўка, якая «з пункту гледжання як формы, так і зместу спалучала б у сабе элементы беларускага народнага мастацтва. Гэты спектакль ні ў якім выпадку не павінен мець характар “этнаграфічнага помніка“, ані таксама прэзентацыі фальклору. Такая пастаноўка справы была б малапрэстыжнай для БДТ-2, тым больш што этнаграфічныя матэрыялы калектыў уключае ў кожны свой спектакль, наколькі гэта магчыма. У гэтым канкрэтным выпадку я маю на ўвазе стварэнне тэатральнага відовішча, якое цалкам абапіраецца на беларускую аснову. Беларускі фальклор павінен арыгінальным чынам выкарыстоўвацца сучаснымі тэатральнымі творцамі — скульптарамі, мастакамі і музыкамі. У выніку гэтага спецыфічнага сімбіёзу напэўна народзіцца спектакль, які назавуць шэдэўрам сучаснага беларускага мастацтва». На думку Разанава, беларускі тэатр павінен рэалізаваць працу, падобную да той, якую сто гадоў таму выканаў Міхаіл Глінка для патрэбаў расійскай музыкі. «Адрозненне будзе заключацца толькі ў тым, што на працягу гэтага часу музыка з тэхнічнага пункту гледжання зрабіла вялізны крок наперад і што распачатае намі прадпрыемства апрача яе будзе мець дачыненне таксама з паэтычным словам, выяўленчым мастацтвам і народным тэатрам»[389].

На думку Сяргея Разанава, беларускі сінтэтычны спектакль павінен выконваць наступныя задачы: «1) асновай спектакля мусіць быць форма, якой дасягнуў народны тэатр у працэсе свайго развіцця, г.зн. дзеянне павінна прадстаўляцца праз пераапранутых у народныя касцюмы людзей. Яны пачынаюць і заканчваюць спектакль; 2) змест твора і яго структура павінны быць запазычаныя з народнай драмы. На жаль, беларуская народная драматургічная творчасць настолькі прымітыўная, што не зробіць на сучаснага гледача моцнага ўражання. Таму трэба сканструяваць п’есу, якая сваім зместам нагадвае народны эпас, які выслаўляе герояў-сялян, якія змагаюцца з панамі; 3) фабула сцэнічнага твора: пан нападае на вёску падчас вяселля, якое там святкуюць, і забірае маладую, карыстаючыся г.зв. правам першай ночы. Малады звяртаецца па дапамогу да сялянскага правадыра, які хаваецца ў лесе. Сустрэўшы аднаго з паноў, ён сілай забірае ў яго адзенне і пераапранаецца ў яго. Удаючы “рыцара“, ён з’яўляецца ў палацы, каб забраць маладую панну. У гонар “госця” зладжваюць урачыстасць, на якую прыходзяць пераапранутыя ў лір-

389 С. Розанов, *Белорусский синтетический спектакль*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 78.

нікаў, цымбалістаў і скамарохаў сяляне-разбойнікі. Аднак выпадкова таямніца "госця" выкрываецца, галоўны стражнік пасылае аднаго з вартаўнікоў у суседні маёнтак па дапамогу. У той жа самы час, калі на загад сялянскага правадыра ўсіх дзяўчат вызваляюць, прыходзіць дапамога, адпраўленая панамі з суседніх мясцовасцяў. Усім сялянам, за выключэннем іх правадыра, удаецца ўцячы. Узяты ў няволю сялянскі правадыр у хуткім часе мусіць быць павешаны. Але тады ўсе ўдзельнікі спектакля раптоўна згадваюць, што яны ўсяго толькі акцёры, а часы, калі сялян-бунтаўнікоў каралі смерцю, ужо мінулі. Таму прадстаўленне заканчваецца карнавалам; 4) у спектакль уключаюцца тэатральныя "малыя формы" (сярод іншага батлейка, інтэрмедыя), якія мусяць каментаваць тое, што адбываецца на сцэне, тлумачыць гледачам сэнс і параўноўваць з сучаснасцю»[390].

У сваю чаргу, у 1929 г. Разанаў сцвярджаў, што «тэатр павінен быць сінтэтычным», г.зн. яго рэпертуар мусіць складацца з розных жанраў: псіхалагічнай драмы, сацыяльнай драмы, меладрамы, спектакля ў манументальным стылі, спектакля ў гераічным і рамантычным ключы, камедыі і музычнай камедыі, публіцыстычнага спектакля. Ніводнаму з гэтых жанраў, як заўважае аўтар, не можа быць аддадзена выключная перавага, бо ніводзін з іх не ў стане задаволіць усе чаканні гледачоў. Дзякуючы такой праграме БДТ-2 зможа стварыць уласную, арыгінальную мастацкую рэпутацыю, а з часам зрабіцца нацыянальным тэатрам. «Нацыянальным можна назваць калектыў, што забяспечвае духоўны пажытак, які дадзеная нацыянальная супольнасць лічыць найбольш уласцівым для сябе. На змест і якасць гэтага духоўнага пажытку маюць уплыў эканамічныя, этнаграфічныя, геаграфічныя і іншыя фактары, характэрныя для дадзенага рэгіёна. Валодаючы паўсюдна зразумелай, хаця і спецыфічнай мовай, тэатр здольны выкрышыць у беларускім грамадстве ўсе канфлікты і напружанні, не чужыя для працэсу пабудовы сацыялізму»[391], — пісаў рэжысёр. «Разлом» быў першым крокам у кірунку стварэння Разанавым «сінтэтычнага спектакля». Дапамагаць яму ў гэтым пытанні мусіў Некрашэвіч.

У першы перыяд пасля заняцця Алесем Некрашэвічам пасады дырэктара[392] яны з Разанавым стваралі дружны тандэм. Яны разам вызначалі рэпертуарную палітыку калектыву, развязвалі спрэчныя пытанні, усялякія рашэнні таксама звычайна прымалі разам. Напрыклад, аднойчы ў перапісцы яны закранулі даволі далікатнае пытанне стасункаў Разанава з калектывам. «Пэўная частка акцёраў прыняла вас са значным недаверам. Прычын для гэтага шмат. Мне здаецца, што галоўныя вы ведаеце. З таго, што вядома мне: акцёры выяўляюць незадаволенасць (паводле іх словаў) з той прычыны, што вы не лічыце іх за роўных. Падчас працы вы хваліце адных і ў той жа момант кепска выказваецеся пра іншых. Найлепш да некаторых акцёраў у нашым калектыве пасуе беларускае выслоўе: "Дай яму палец, а ён цэлую руку адкусіць". Магчыма, некаторыя хлопцы палічылі вашую адкрытасць і непасрэднасць за звычайную слабасць. Варта зрабіць пэўныя крокі, каб аздаравіць атмасферу ў калектыве. [...] Бо нават мяне спрабавалі абвінаваціць у кумаўстве»[393], — пісаў у лісце да Разанава Некрашэвіч.

З часам, аднак, дырэктар пераняў большую ініцыятыву і пачаў прымаць рашэнні, не ўзгадняючы іх з Разанавым. У адным з лістоў да дырэктара рэжысёр выразіў меркаванне, што арганізацыя мастацкага жыцця «ідзе ў вельмі дрэнным кірунку»[394]. Ён адзначыў, што не можа прыняць многіх адмоўных з'яваў, якія адбываюцца ў тэатры. Таго, што рэпертуар зацвярджаецца без кансультацыі з мастацкім кіраўніком і перадаецца для рэалізацыі памочніку рэжысёра. Факта, што пэўныя асобы выконваюць па некалькі функцый, а кіраўніком «аддзела абслугі сцэны» становіцца асоба, выбраная сярод акцёраў, у выніку чаго яе зарплата робіцца вышэйшай за зарплату рэжысёра. Таго, што дублёраў для асобных сцэн выбіраюць без узгаднення з мастацкім кіраўніком і яго намеснікам. Факта, што заўвагі мастацкага кіраўніка, якія датычацца мастацкага боку спектакля, не ўлічваюцца. Вялікае абурэнне Разанава (11.09.1928) выклікаў падзел акцёраў на катэгорыі: «Я лічу абсалютна недапушчальным (не з асабістага пункту гледжання, а з арганізацыйнага), каб падзел акцёраў на катэгорыі наноў адбываўся без майго ўдзелу. [...] Нягледзячы на тое, што я без перапынку працую за дваіх, мая фактычная праца як мастацкага кіраўніка цалкам недаацэньваецца. Акцёры вельмі дакліўныя ў гэтых пытаннях, а паколькі маюць схільнасць да анархіі, усё цяжэй утрымліваць дысцыпліну. Каб тэатр як складаная мастацкая ўстанова мог функцыянаваць правільна, варта прыняць адміністрацыйны прынцып, паводле якога кожнае пытанне, звязанае з мастацкай прадукцыяй,

390 С. Розанов, *Тематическая схема белорусского синтетического спектакля*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 80

391 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 84.

392 Дырэктарства Некрашэвіча працягвалася да 25.02.1929.

393 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 341, с. 16.

394 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 7.

не може разглядацца без фактычнага ўдзелу мастацкага кіраўніка». У далучэнні да гэтага ліста Разанаў змясціў свой пункт гледжання: «Акцёрам першай катэгорыі можа стаць асоба, якая настолькі выдатна авалодала тэхнікай акцёрскай ігры, што зможа добра сыграць любую ролю. Сярод акцёраў БДТ-2 права атрымаць такую катэгорыю маюць Канстанцін Саннікаў, Павел Малчанаў, Аляксандр Ільінскі і Стэфанія Станюта. Да іх таксама можна залічыць Мікалая Міцкевіча (як таго, хто вылучаецца выключна высокай агульнай культурай) і Цімафея Сяргейчыка (як надзвычай працавітага чалавека). І на гэтым канец. Ад вялікай бяды можна было б далучыць да гэтага кола яшчэ Сцяпана Скальскага, але толькі пасля спецыяльнай размовы з ім і выказванні яму адпаведных засцярог. [...] У дадзены момант, аднак, гэты акцёр не заслугоўвае, каб належаць да авангарду найлепшых. Наданне яму першай катэгорыі можа толькі перашкодзіць у яго далейшым развіцці»[395].

У адрозненне ад свайго папярэдніка, Мікалая Красінскага, Некрашэвіч рабіў усе намаганні, каб стварыць у прэсе станоўчы вобраз БДТ-2, а таксама апраўдаць наяўнасць студыйнага рэпертуару. У сваім першым інтэрв'ю, дадзеным газеце «Звязда», ён падкрэсліваў, што адыход ад падрыхтаваных у Маскве спектакляў павінен адбывацца паступова[396]. А падсумоўваючы сезон 1927/28, ён пісаў, што тыя спектаклі «ўяўляюць сабой высокую мастацкую каштоўнасць» і «з'яўляюцца цудоўным матэрыялам для акцёраў». Падставай для такіх меркаванняў Некрашэвіч лічыў той факт, што «Цар Максімільян» і «Сон у летнюю ноч» былі (побач з «Каля тэрасы» і «Разломам») найчасцей гранымі ў Мінску спектаклямі (14, 11, 14 і 13 разоў адпаведна). Новы дырэктар адзначаў, што калектыў перажывае «цяжкі перыяд творчых пошукаў»[397] і рыхтуецца да пастаноўкі 4 або 5 спектакляў штогод. Падобным чынам выказваліся і акцёры. Напрыклад, Мікалай Міцкевіч на старонках гомельскай газеты «Полесская правда» пісаў: «Маскоўскі перыяд студыі быў, галоўным чынам, перыядам навучальнага і агульнага культурнага развіцця. І толькі з прыездам у БССР тэатр пачынае

395 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 5–6.

396 С., *Паварот у працы БДТ-2. Што рыхтуе тэатр. Гутарка з дырэктарам тэатру А. Некрашэвічам*, «Звязда» 12.04.1928, № 87, с. 4.

397 А. Некрашэвіч, *Чатыры месяцы ў Гомлі*, «Полесская правда» 12.02.1929, № 34, с. 3. Вось як выглядала колькасць спектакляў: «Цар Максімільян» і «Каля тэрасы» — 14 разоў, «Разлом» — 13, «У мінулы час» — 8, «Астап» — 6, «Бакханкі» — 5, «Апраметная» — 3, «Вечар беларускай камедыі» — 3, «Вечар мініяцюр» — 2 і «Калі спяваюць пеўні» — 2.

жыць самастойным творчым жыццём, шукаючы новыя формы беларускага бытавога і рэвалюцыйнага тэатра, імкнучыся даць адлюстраванне беларускай рэчаіснасці і беларускай народнай творчасці. Тэатр паставіў сваёй задачай, не зніжаючы сваёй мастацкай вагі і значнасці, быць у той жа час папулярным і даступным шырокім працоўным масам»[398]

З той прычыны, што Разанаў яшчэ добра не арыентаваўся ў літаратурнай і тэатральнай сітуацыі ў Беларусі, Некрашэвіч вырашыў узяць на сябе цяжар падбору твораў для новых пастановак. Намагаючыся скласці рэпертуар на ўвесь тэатральны сезон, ён інфармаваў усіх у прэсе, што «тэатр бярэ курс на сучасную высокамастацкую драму з сацыяльным зместам»[399]. А ў адным з першых лістоў да Разанава (7.06.1928) Некрашэвіч адзначаў: «У нас ёсць на выбар тры драмы. Адна з іх („На прадвесні" М. Ільінскага) добра адлюстроўвае сітуацыю, што мае месца на беларускай вёсцы. На маю думку, калі б над ёй трохі папрацаваць, можна было б з яе нешта сэнсоўнае атрымаць»[400]. Апрача таго, дырэктар паведамляў, што была падпісаная дамова з пэўным аўтарам[401] на напісанне камедыі на сучасную тэматыку: «Гэта вельмі здольны хлопец. Калі мы акажам яму адпаведную падтрымку, то зможам атрымаць ад яго цалкам добры тэкст. Я сам пазнаёміўся з канспектам п'есы паводле ягонай задумы». Некрашэвіч выслаў Разанаву прачытаць «На прасторах жыцця» (1926) Якуба Коласа з рэкамендацыяй: «Добра было б паставіць гэтую аповесць»[402]. Яшчэ ён прасіў яго прачытаць дзве драмы — «На стыку» і «Дзве сілы», а таксама аповесць «Гаспадар» Цішкі Гартнага, а затым выказаць меркаванне аб гэтых творах у сувязі з іх магчымай пастаноўкай. Алесь Некрашэвіч выказаў радасць, што з Украінскага драматычнага тэатра ў Адэсе атрымаў два сцэнічныя творы. Адзін з іх, «Рэспубліка на колах» (1928) Якава Мамантава, спадабаўся яму настолькі, што дырэктар прапанаваў даць яго ў афішу. «Можа, тады мы неяк выберамся з цяжкой сітуацыі. Хаця гэта таксама не тое, што нам трэба. [...] Калі ўжо нам прыйдзецца ўключаць у рэпертуар іншамоўныя

398 Е.К., Театр. *Пути развития белорусского театра (беседа с режиссером 2-го Белорусского государственного театра т. Мицкевичем),* «Полесская правда» 6.09.1928, № 207, с. 4.

399 Яз., *Пэрспэктывы БДТ-2 (Гутарка з дыр. БДТ-2 тав. Некрашэвічам),* «Чырвоная змена» 24.06.1928, № 69, с. 4.

400 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 341, с. 8.

401 На жаль, не ўдалося высветліць ягонага прозвішча.

402 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 341, с. 9.

творы, то найлепей украінскія… бо расійскія пісьменнікі пачынаюць халтурыць, выкарыстоўваючы рознага кшталту драматычныя штампы», — дзяліўся ён з Разанавым сваімі ідэямі. Некрашэвіч асабліва падкрэсліваў той факт, што «сезон будзе цяжкім, бо сродкі і магчымасці абмежаваныя»[403]. У сваю чаргу, у інтэрв'ю газеце «Чырвоная змена» (24.06.1928) ён казаў[404], што для тэатра замоўлена новая п'еса[405] расійскага аўтара Юрыя Лібядзінскага, якога пасля поспеху трох ягоных аповесцей — «Тыдзень» (1922), «Камісары» (1925) і «Паварот» (1927) — назвалі «бацькам савецкай літаратуры».

З часам усё большую вынаходлівасць у пошуку добрага рэпертуару выяўляў і Разанаў. Сярод іншага ён пагадзіўся падпісаць дамову з Якубам Коласам на пастаноўку яго аповесці «На прасторах жыцця». Падчас адсутнасці Некрашэвіча (які некалькі месяцаў быў на вайсковых вучэннях) Разанаў на пасяджэнні мастацкай рады (15 жніўня) прапанаваў ажно сем сцэнічных твораў (сёння вядомы толькі адзін з іх — «Зайздрасць» Ю. Алешы) і два вадэвілі. У карэспандэнцыі, скіраванай дырэктару (23 жніўня), рэжысёр звяртае на гэты факт асаблівую ўвагу: «Мастацкая рада дамагалася, каб заказалі вадэвіль у беларускіх драматургаў. Гучала нават некалькі прозвішчаў. Аднак я не асабліва веру ў поспех такіх заказаў. Мне ўдалося пераканаць раду, каб у якасці зыходнага матэрыялу, прыдатнага для адаптацыі для беларускіх рэалій, выкарыстаць два вадэвілі расійскіх аўтараў, якія я прапанаваў асабіста»[406]. Праз некалькі дзён ён скардзіцца Некрашэвічу ў чарговым лісце (27 жніўня): «Сітуацыя са сцэнічнымі творамі напраўду цяжкая. Мы павінны любой цаной здабыць арыгінальную драму (альбо напаўарыгінальную, г. зн. напісаную беларускім аўтарам пад наглядам расійскага драматурга). Апрача таго, адну добрую замежную драму. Я нават гатовы

403 *Там жа*, с. 13. (Як паведаміў А. Некрашэвіч, на кожны з чатырох запланаваных на працягу сезона спектакляў тэатр атрымае магчымасць прызначыыць па 4 500 рублёў — уключна з ганарарам для аўтара і мастака.)

404 Яз., *Пэрспэктывы БДТ-2 (Гутарка з дыр. БДТ-2 тав. Некрашэвічам)*, «Чырвоная змена» 24.06.1928, № 69, с. 4.

405 Інфармацыя аб перапісцы А. Некрашэвіча з Лібядзінскім адсутнічае. Вядома толькі, што хутка з-пад яго пяра выйшла п'еса «Вышыні» (1929), якая магла быць напісаная ўласна на замову БДТ-2. Галоўны, аднак, яе сюжэт стварае канфлікт паміж інжынерам-шкоднікам Лазарам Міндлёвам і дырэктарам фабрыкі, Айвазавым.

406 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 2.

перарабіць майго "Робін Гуда". Можа, удалося б на ім "прадэманстраваць" беларускі стыль»[407].

30 жніўня Разанаў пазначае ў дзённіку: «Мне здаецца, што праца над замежнымі творамі — не найлепшае выйсце. Аднак не варта адмаўляцца ад нашай найважнейшай мэты — драмы пра жыццё вёскі, маленькага мястэчка і, вядома, на тэму індустрыялізацыі»[408]. Як пазней выявілася, рэжысёр паслядоўна трымаўся гэтага палітызаванага кірунку. Пасля «На прадвесні» тэатр паставіў два спектаклі: «Рэйкі гудуць» У. Кіршона і «Простыя сэрцы» С. Заяіцкага.

Выніковае рашэнне аб пастаноўцы твора Мікалая Ільінскага[409] Некрашэвіч прымае праз тры тыдні (1.07.1928) ад моманту знаёмства з кароткім зместам п'есы. Ён прапаноўвае Разанаву ўласна гэтай драмай адкрыць сезон у Гомелі. Найперш дырэктар інфармуе (22.07.1928) рэжысёра, што аўтар ужо скончыў працу над тэкстам, а пазней адзначае (26.07.1928), што ўважліва яго прачытаў. На жаль, ані ў «Гісторыі беларускага тэатра», ані ва ўспамінах акцёраў няма нават найменшай згадкі пра пастаноўку «На прадвесні». Прычына заключаецца ў калабарацыі аўтара тэксту з нямецкай уладай падчас Другой сусветнай вайны (Ільінскі працаваў кіраўніком аддзела мастацтва ў мінскай адміністрацыі). Першы і пакуль што адзіны артыкул (аўтарства Уладзіміра Мальцава), прысвечаны гэтай пастаноўцы, з'явіўся толькі ў 1992 годзе[410]. Аднак дзякуючы матэрыялам, якія знаходзяцца ў архіве РДАЛІ (тэкст з нататкамі рэжысёра, зробленыя мастаком эскізы сцэнаграфіі і касцюмаў, здымкі са спектакля, перапіска), а таксама захаваным рэцэнзіям можна прааналізаваць гэты спектакль больш уважліва.

Шлях «На прадвесні» Мікалая Ільінскага (рэж. С. Разанаў, маст. Н. Айзенберг, муз. В. Аранскі, хар. Б. Шчарбіна, 10.12.1928, Гомель) на сцэне не быў простым. Прачытаўшы апошнюю версію п'есы, Не-

407 *Там жа*, с. 9.

408 *Нататнік С. Разанава. 1928 год*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 184, с. 7.

409 М. Ільінскі распачаў акцёрскую кар'еру ў ТБДіК-1, а ў 1920—1927 гадах быў членам калектыву БДТ-1. Яго першыя творы хутка звярнулі на сябе ўвагу. Пастаноўка яго твора прывяла да таго, што ў 1930-х гг. ён пачаў выконваць абавязкі літаратурнага кіраўніка БДТ-2. Яго дэбютны твор «Лес цёмны» (1926) быў пастаўлены БДТ-1 (1926) і калектывам У. Галубка (1928). Іншыя творы драматурга, сярод іншага «Вясна» (1932), «Як Мікіта і Панас ішлі ў калгас» (1930), таксама трапілі на сцэну. Пераклаў на беларускую мову «Жоржа Дандэна» Мальера (пастаноўка БДТ-1, 1926). Быў забіты ў 1943 г.

410 У. Мальцаў, *Забыты спектакль*, «Тэатральная Беларусь» 1992, № 2, с. 60–62.

крашэвіч з жалем пісаў Разанаву: «Шмат рэчаў, аднак, ён не змяніў. На жаль, п’еса даволі пасрэдная, у акцёраў не будзе вялікіх магчымасцяў праявіць сябе. Зможам паказваць яе толькі пры адмысловых нагодах»[411]. Даволі скептычна выказваўся пра п’есу і Разанаў. У нататніку ён запісаў: «П’еса Ільінскага не мае ніякай ідэалагічнай і мастацкай вартасці. Я цалкам перарабіў тэкст»[412]. У адказе на ліст Некрашэвіча ён адзначае (25.08.1928): «Твор павінен адлюстроўваць рэаліі сучаснай беларускай вёскі, а не быць маніфестам, поўным ідэалагічных лозунгаў. Ён павінен быць напоўнены героямі з плоці і крыві, якіх з ахвотай сыграюць нашыя акцёры, павінен урэшце мець у сабе лёгкае сцэнічнаае абаянне і быць займальным для гледача. […] А п’еса Ільінскага ў наяўнай версіі нічога гэтага не мае. Ёсць два рашэнні: або паставіць яе ў аўтарскай версіі і паказваць толькі падчас гастроляў у клубах, або грунтоўная яе перарабіць. Вось што, на маю думку, варта было б перарабіць. Я б пакінуў амаль усё, што датычыць жыцця і вясковых рэалій. Уносячы свае папраўкі, я вырашыў кіравацца асабістымі назіраннямі за вясковым жыццём, я нічога не вымудраю, а калі што-ніштo прыдумаю, то кіруюся выключна эстэтычнымі і мастацкімі поглядамі. Таксама выкарыстоўваю матэрыялы прэсы»[413]. Адказ Некрашэвіча наступны (2.09.1928): «Калі мы зменім тэкст згодна з вашымі прапановамі, то найперш варта паказаць, што крыніцай грамадскага канфлікту ў сучаснай вёсцы ўжо не з’яўляецца прымусовая кааперацыя. Барацьба з не жаданай сялянамі кааперацыяй — гэта ўжо надта састарэлая тэма. Калі ў беларускай вёсцы адбываецца барацьба (а яна сапраўды адбываецца), то ўжо за нешта зусім іншае. Можа быць, варта задумацца над гэтым і паказаць нейкую іншую форму гаспадарання, больш прывабную для сялянскай свядомасці»[414]. Таксама дырэктар просіць Разанава не «таптацца на месцы», а як найхутчэй узяцца за працу.

На пасяджэнні мастацкай рады (30 жніўня) перароблены тэкст разам з праектам сцэнаграфіі быў прыняты. Тым часам Разанаў планаваў выехаць у наваколле. Некрашэвіч параіў яму вельмі цікавую, на яго думку, трасу: «Раю вам паехаць з Гомеля ў мястэчка Рэчыца, а адтуль у нейкую з навакольных вёсак. Вельмі цікавая вёска Неглюбка. Мне казалі, што яна цікавая з этнаграфічнага пункту гледжання»[415]. 22–27.08.1928 Разанаў выправіўся ў мястэчка Лоеў і некалькі вёсак. Ён наведаў Цясны, Каўпень, Казярогі, Даманавічы, Пазнялапы, Калесішчы, Суслаўку, Пляхцееўку і Абакумы. Вярнуўшыся назад, ён піша: «Тыдзень падарожнічаў у ваколіцах Лоева. На свае вочы пераканаўся, што п’еса Ільінскага зусім не перадае духу сучаснай беларускай вёскі, не згадваючы ўжо пра яе нізкую мастацкую вартасць. Я спрабую яе крыху адшліфаваць, аднак пакуль што будучыню гэтага твора бачу цьмянай. Прашу звярнуць увагу на прозвішчы герояў п’есы. Аўтар называе кулака Пузан (аб беларускага слова «пуза”), а старшыню сельсавета — Баран[416]. Але ж гэта да сораму прымітыўныя прыёмы. Сучасны кулак, калі ён нават інтэлігентны, сквапны і пранырлівы, усё адно не такі агідны, як гэта паказана ў творы. Падчас размеркавання роляў выявілася, што акцёрам усё адно, каго граць, бо гэтыя героі папросту штучныя, папяровыя. […] Буду перарабляць гэты тэкст да ўпаду, пакуль урэшце не атрымаю з яго чагосьці вартага. Надыходзіць восень, я мушу разам з мастаком выехаць у вёску. Калі пойдуць дажджы, то, можа, нам увогуле не ўдасца дабрацца да Рэчыцкага павета, куды запланаваная другая экспедыцыя»[417].

Падчас другой вандроўкі, якая адбылася 6—10 верасня 1928 г., Разанаву з камандай удалося наведаць Лоеў (у другі раз) і Даманавічы. Адтуль яны прывезлі накіды, малюнкі і фотаздымкі, якія выяўляюць жыхароў і іх штодзённае жыццё. Некаторыя з іх паказвалі бедных або сярэднезаможных сялян у сваіх дварах, жанчын пры калаўротах, жанравыя сцэнкі на кірмашы і на млыне альбо ўнутранае ўбранства дамоў з печкамі і багатай калекцыяй гаршкоў[418]. Усе гэтыя матэрыялы паспрыялі працы над спектаклем, а фатаграфіі асобных людзей дапамагалі Разанаву пры характарыстыцы персанажаў. «П’еса распавядае пра барацьбу паміж кулацтвам і адсталасцю і новай савецкай уладай, якая прапагандуе калектывізацыю, асвету і эканамічны прагрэс. Працягваецца барацьба прыхільнікаў старых, збітых традыцый і кепскіх звычак з прыхільнікамі новых ідэй і новага стылю жыцця»[419], — падкрэслівае Разанаў. Праз выразную канфрантацыю гэтых двух адрозных светаў — светлага і змрочнага, прагрэсіўнага

411 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 341, с. 14.

412 *Нататнік С. Разанава. 1928 год,* РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 184, с. 5.

413 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 3.

414 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 341, с. 17.

415 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 15.

416 У пастаноўцы Разанаў пакінуў толькі імя гэтага героя — Піліп.

417 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 15.

418 *Матэрыялы да спектакля «На прадвесні»*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 531, с. 1–22.

419 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 5.

і рэакцыйнага — рэжысёр хацеў «паказаць змены, якія адбываюцца ў жыцці вёскі і ў душах тамтэйшых людзей»[420].

Галоўны герой п'есы — малады хлопец на імя Платон (Канстанцін Саннікаў), які пасля заканчэння службы ў Чырвонай Арміі вяртаецца ў родную вёску Кісловічы, і там яго выбіраюць старшынёй землеробчага гуртка. Разам з мясцовай прагрэсіўнай моладдзю ён спрабуе пераканаць мясцовых сераднякоў і індывідуальных гаспадароў, каб яны ўступілі ў наваўтвораны кааператыў. Платон рамантуе млын, задумваецца над адбудовай вясковага ветрака, каб усталяваць у ім ветраную турбіну, якая давала б вёсцы ток, у бацькоўскім доме ладзіць у адным пакоі хату-чытальню. На сходах і падчас выпадковых размоў хлопец намагаецца патлумачыць сялянам вартасці кааперацыі і калектывізацыі. Рыхтуе ў вёсцы адкрыццё кааператыўнай крамы. Аднак найвялікшая яго мара — прывядзенне ў дзейнасць непрацоўнага ветрака і ўсталёўка ў ім турбіны, якая дасць вёсцы электрычнасць. Таксама Платон марыць пра механізацыю і рацыяналізацыю працы на зямлі. Аднак сустракае моцны супраціў з боку кулакоў і гандляроў землеробчай прадукцыяй, якія засцерагаюць вяскоўцаў ад уступлення ў кааператыў.

Яшчэ больш сітуацыя ўскладняецца, калі Платон закохваецца ў Параску (Алена Лагоўская), дачку селяніна-серадняка. Яна таксама кахае яго, але закідае яму, што хлопец не прысвячае ёй даволі ўвагі і часу. Яе сумневы ў шчырасці пачуццяў Платона яшчэ больш растуць, калі мясцовая знахарка Порхаўна (Яніна Глебаўская) падчас варажбы засцерагае яе ад адносінаў з ім. Яна шэпча дзяўчыне на вуха, што Платон вечарамі часта сустракаецца з настаўніцай (насамрэч хлопец бярэ заняткі матэматыкі, бо саромеецца, што мае прабелы ў адукацыі). Параска, перакананая ў няшчырасці і здрадзе Платона, хоча яму адпомсціць. Яна згаджаецца на шлюб з сынам кулака Мацея Пузана (Аляксандр Ільінскі) — Антосем (Павел Малчанаў), які пазней забівае яе. Мацей і Антось спрабуюць падпаліць вятрак, у смерці Параскі абвінавачваюць Платона, а потым спрабуюць забіць і яго, на шчасце, беспаспяхова. Урэшце Мацея разам з сынам арыштоўваюць. Спектакль заканчваецца аптымістычна. Прыходзіць навіна, што мясцовая ўлада дае крэдыт на суму пяць тысяч рублёў на электрыфікацыю вёскі. Пад гукі аптымістычнай песні на крылах ветрака з'яўляецца надпіс: «Няхай жыве мэханізацыя землеробства». Усе разам спяваюць: «Будучыня нам належыць, / Усё растуць нашы рады, Нас чакае новае, цудоўнае жыццё. / Мы малады авангард народа»[421].

420 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 286, с. 1.

Разанаў цалкам пераніцаваў тэкст п'есы Ільінскага. Першапачаткова яна складалася з трынаццаці абразкоў. Рэжысёр адмовіўся ад аднаго. Таксама ён апусціў першую сцэну — пажар у млыне. Толькі ў чатырох сцэнах (2, 8, 9 і 10) у вялікай ступені ён выкарыстаў аўтарскі матэрыял, а ў астатніх васьмі зрабіў даволі значныя змены[422]: паскарачаў многія месцы і дапісаў новыя дыялогі, узбагаціўшы гэтым самым тэкст новымі сюжэтнымі лініямі і новымі сувязямі герояў. Напрыклад, замяніў калгас на кааператыў з той прычыны, што ў перыяд НЭПу калгасы з'яўляліся рэдка. Шмат сялян ставіліся да іх незычліва. А кааператывы карысталіся большым даверам. Апрача таго, Разанаў увёў у спектакль новага персанажа — параненага салдата Івана, які вандруе ад вёскі да вёскі і распавядае дзіўныя гісторыі, якія надарыліся з ім. «Галоўная хіба сучасных сцэнічных твораў на вясковую тэматыку заключаецца ў тым, што аўтары прыдумляюць нейкія фантастычныя, нерэальныя паселішчы, замест таго каб творча і па-мастацку перапрацаваць тое, што бачылі на ўласныя вочы ў сапраўдных вёсках, — сцвярджаў Разанаў у сувязі з пастаноўкай "На прадвесні". — На пэўныя сцэны і дыялогі натхнялі розныя рэчы. Напрыклад, постаць настаўніцы Зінаіды з'явілася ў п'есе пасля майго знаёмства з сапраўднай вясковай настаўніцай, якая прапанавала пазаймацца са мной беларускай мовай. А ў іншых сітуацыях натхняла часцей за ўсё літаратура. [...] Трэба сказаць, што шмат цікавых прапаноў я атрымаў ад саміх акцёраў»[423].

Разанаў вельмі салідна падрыхтаваўся да пастаноўкі п'есы. Як было згадана вышэй, ён двойчы падарожнічаў на вёску, дзе пазнаёміўся са штодзённым жыццём беларускіх сялян, іх фальклорам і звычаямі. Ён прачытаў дванаццаць аповесцей сучасных аўтараў, дзеянне якіх адбываецца на беларускай вёсцы, і больш за тое — не-

421 Паводле *Рукапіс драмы «На прадвесні» з нататкамі С. Разанава*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 462, с. 75.

422 Умяшанне ў тэкст драмы пазней зробіцца прадметам дыскусіі паміж аўтарам М. Ільінскім і С. Разанавым. Апошні падаў заяву ў Беларускае таварыства драматургаў і кампазітараў у справе ганарару за выкананую працу, аднак атрымаў адмову. Спасылаючыся на «Галоўныя палажэнні аўтарскага права», Таварыства сцвярджала (3.01.1929): «Разанаў не меў права без згоды Ільінскага здзяйсняць нейкія змены ў яго п'есе. Аўтарскі ганарар цалкам павінен быць прызначаны М. Ільінскаму» (*Матэрыялы, датычныя дзейнасці БДТ-2*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 49).

423 С. Разанаў, *Некалькі заўваг аб літаратурных крыніцах «На прадвесні»*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 431, с. 6.

калькі навуковых публікацый этнаграфічнага характару. Таксама рэжысёр сачыў за артыкуламі ў прэсе, якія з'яўляліся на старонках газеты «Савецкая Беларусь» у 1927—1928 гадах. Акурат з яго ініцыятывы ў «На прадвесні» «сакрэтна» трапілі цытаты з розных літаратурных твораў, сярод іншага з заснаванай на дакументальным матэрыяле аповесці С. Фядорчанкі «Народ на вайне»[424], «Ціхага Дону» М. Шолахава і «Керацкіх апавяданняў» М. Агнёва. Таксама Разанаў запазычыў і ўключыў у спектакль некалькі абрадавых песень са зборніка этнаграфічных твораў[425]. Гэта былі песні, якія выконваліся падчас дажынак, на вяселлі, а таксама традыцыйная гульня «Дзед»[426], якую любіла вясковая моладзь. Падчас вяселля Параскі і Антося выкарыстоўваліся традыцыйныя вясельныя танцы (сярод іншага «Лявоніха») і абрад адпраўлення маладой па ваду[427]. Некалькі заклёнаў і варожбаў прадэманстравала знахарка Порхаўна[428]. Калі гаворка ідзе пра іншыя тэатральныя пастаноўкі, то пэўным узорам для Разанава былі дзве п'есы: «Віры-

424 С. Федорченко, *Народ на войне*, т. I, Киев 1917; т. II, Москва 1925 (Падчас Першай сусветнай вайны аўтарка была сястрой міласэрнасці, а свае перажыванні і досвед выкарыстала ў аповесці. Першы том карыстаўся вялікай папулярнасцю і ў хуткім часе быў тройчы перавыдадзены).

425 *Жніво і дажынкі: беларускія народныя песні*, Вільня 1918; *Беларускія народныя песні*, Мінск 1928.

426 Дзед — адзін з ключавых персанажаў беларускага фальклору. Ён з'яўляецца ў абрадах, казках, танцах і пастаноўках народнага тэатра. Звычайна з'яўляецца прадметам жартаў і кпін. У выкарыстанай Разанавым гульні дзед (звычайна яго выбіраюць) збіраецца ажаніцца. Ён заахвочвае кандыдатку ў жонкі наступнымі словамі: «Не будзеш ані збожжа збіраць, ані праць, ані па ваду хадзіць. Толькі будзеш ложак сцяліць і са мною спаць». Хор моладзі прапануе яму некалькі паненак на выбра. Ён бярэ спачатку адну, пазней па чарзе яшчэ некалькіх. Калі, аднак, той пачынае цяжка хварэць і ляжыць на печы, то ніводная з жанчын не хоча ім займацца. Адна кажа, што ў яго колкая барада, другая — што кароткія рукі, а трэцяя нібыта раўнуе да іншых жанчын (Гл. *Дзед*, [у:] *Беларускі фальклор. Энцыклапедыя*, т. 1, Мінск 2005, с. 408–409).

427 Нявеста кладзе на плечы каромысел, і яе пасылаюць з дома па ваду. Маці кажа ёй: «Зрабі, дачушка, так, каб разам з вёдрамі і гаспадарка была поўная». Калі маладая з поўнымі вёдрамі вяртаецца са студні і хоча ўвайсці ў дом жаніха, госці стараюцца ёй перашкодзіць і ўскладніць дарогу, некаторыя нават закідаюць у ваду трэскі. Затым яны дамагаюцца, каб з прычыны надта вялікай колькасці вылітай вады жаніх заплаціў выкуп. Пралітая тут вада сімвалізуе новы этап жыцця, дабрабыт і багацце.

428 Порхаўна з дапамогай жывога пеўня спачатку варожыць, з кім павінна ажаніцца Параска, а пазней заклёнамі спрабуе абудзіць у ёй пачуцці да Антося. Падчас вяселля яна дае грамнічную свечку маці нявесты, каб тая (калі маладая пара застанецца сам-насам) запаліла яе і абышла вакол іх.

нея» Л. Сяйфулінай і В. Праўдухіна (Студыя Вахтангава, рэж. А. Папоў, 13.10.1925), а таксама «Акно ў вёску» Р. Акульшына (Дзяржаўны тэатр імя Меерхольда, калектыўная рэжысура пад кіраўніцтвам У. Меерхольда, 8.11.1927).

Рэжысёр таксама апрацаваў «На прадвесні» з моўнага пункту гледжання, замяняючы русізмы беларускімі словамі. Ён скараціў або выкрасліў тыя фрагменты тэксту, якія запавольвалі развіццё дзеяння. Прыкладаючы намаганні, каб кожная сцэна працягвалася 10–12 хвілін, Разанаў здолеў надаць драме пэўны рытм. Нягледзячы на вялікую колькасць людзей, якія выступаюць у спектаклі (дваццаць сем), яго глядзелі з вялікай зацікаўленасцю.

Для распрацоўкі сцэнаграфіі запрасілі Ніну Айзенберг, якая ў той час ужо мела добрую рэпутацыю. Вучаніца авангардыстаў, Ільі Машкова і Аляксандра Асмёркіна, з 1924 года яна працавала ў розных тэатрах Масквы, рыхтуючы сцэнаграфію як для класічных твораў, так і для сучасных. Незадоўга да пачатку працы над «На прадвесні» (у 1926—1927 гг.) яна рэалізавала некалькі праектаў з тэатрам «Сіняя блуза»[429], удзельнічала ў выставе «Маскоўскія тэатры на дзесяцігоддзе Кастрычніка» (1928) і рыхтавалася да першай выставы тэатральнага мастацтва сцэнаграфіі (1929). У планах мастачкі была пастаноўка «Мешчанін у дваранах» Мальера ў маскоўскім Малым тэатры (12.02.1930).

Круглая сцэна была падзеленая Нінай Айзенберг на дзве роўныя часткі. У цэнтры знаходзіўся вятрак і будынак сельсавета. Будынкі былі павернутыя задам адзін да аднаго. Побач з ветраком стаяў дом Піліпа, а каля яго ляжала невялікая вязанка дроваў. З другога боку былі дзве хаты — Мацея Пузана і Порхаўны. Пасля павароту сцэны глядач меў магчымасць пабачыць «вёску» з другога боку. Апрача таго, на прасцэніуме стаяла невялікая агароджа, а насупраць — сапраўдны духмяны стог сена. Уся сцэнаграфія была ўмоўнай з розных пунктаў гледжання. Толькі вятрак ствараў уражанне аўтэнтычнай канструкцыі. Каб гэта падкрэсліць, у якасці фона выкарысталі вялікі кавалак чорнай тканіны. Яна мела форму паўкола.

429 «Сіняя блуза» — агітацыйны эстрадны тэатральны калектыў, які дзейнічаў у 1923—1933 гадах. Ён меў за мэту прапаганду рэвалюцыі і новага масавага рэвалюцыйнага мастацтва. Назва паходзіць ад вопраткі, у якой з'яўляліся перад публікай акцёры арганізаванага ў Маскве першага спектакля. Ініцыятарам, заснавальнікам і адным з выканаўцаў быў Барыс Южын. Неўзабаве падобныя калектывы (каля 400) арганізаваліся ў іншых гарадах. Гэта быў імпульс для з'яўлення шэрагу прафесійных тэатраў, якія ахвяравалі эстрадныя выступы і шукалі новыя формы тэатральнай экспрэсіі. Сярод іх членаў былі, сярод іншага, Уладзімір Маякоўскі, Сяргей Юткевіч і Осіп Брык.

Адпаведна падсветленая, яна стварала ўражанне ўзыходу сонца або месячнай поўні. У сваю чаргу, тры хаты нагадвалі куратнікі, у якіх акцёрам было цяжка змясціцца — яны маглі рухацца, толькі моцна сагнуўшыся. Калі Мацей, Антось і Порхаўна збіраюцца пасля забойства Параскі ў хаце, то адкідваюць на сцэну вялізны цень. Гэта рабіла моцнае ўражанне і яшчэ болей узмацняла напружанне і драматызм сітуацыі. Кожны з дамоў быў гэтак «перакроены», каб можна было ўбачыць, што ў яго ўнутры. У Мацеевым пакоі віселі партрэты Леніна, Сталіна і транспарант з надпісам: «Кааперацыя — шлях да сацыялізму», стаяў ложак, пакрыты белым узорыстым пакрывалам, столік з самаварам і зэдлік. У Піліпавым доме было відаць печку, драўляную лаву, стол і крэсла, а ля акна вісеў партрэт.

Каб стварыць такую чыстую сцэнаграфічную карціну і зручныя ўмовы для ігры акцёрам, Айзенберг мусіла вельмі шмат працаваць. У падрыхтоўцы «На прадвесні» яна выкарыстала свой багаты досвед, набыты ў агітацыйным тэатры «Сіняя блуза». Найбольш спрэчак выклікаў дызайн касцюмаў. У першай версіі героі нагадвалі персанажаў з рускага народнага лубка. Строі былі каляровыя і надта «выразныя». Напрыклад, касцюм Насты выглядаў наступны чынам[430]: з-пад чырвонай з белыя кветкі хусткі вызірае рудая пасма валасоў, белая вышыванка з кароткімі рукавамі, чорны каптанік, аблямаваны чорнай істужкай, дзве спадніцы: адна, карацейшая, — чырвоная, у вялікую клетку; другая, даўжэйшая, — зялёная; ружовы фартушок у палоскі, лапці. Рэакцыя Разанава было вельмі суровай (19.09.1928): «Прапанаваны вамі эскіз "зусім няўдалы". Наста не можа так выглядаць. Гэта мілая, абяззбройвальная 16-гадовая дзяўчына з дзіцячым тварыкам. Яе вочы — гэта акіян наіўнасці, яна мае ў сабе нешта ад шэкспіраўскай Афеліі альбо ад жаночых персанажаў Несцерава. А вы, прашу прабачэння, зрабілі з яе звычайную бабу. [...] Прашу значна больш стрымліваць сябе. [...] Касцюм мусіць быць цалкам рэальны, нагадваць строй вясковай дзяўчыны, а адначасова мусіць акрыляць гераіню, вылучаць яе з натоўпу іншых жанчын. Выснова адна. Касцюмы да гэтага спектакля павінны нагадваць тыя, якія глядач добра ведае з вёскі, без ніякіх мудрагельстваў. У адваротным выпадку мы будзем мець справу з кічавай стылізацыяй родам з расійскага лубка, якая ніяк не судакранаецца з тэкстам, псіхалогіяй і паводзінамі персанажа». Таксама Разанаў просіць мастачку не загрувашчваць сцэну: «Прашу ўсё непатрэбнае прыбраць са сцэны. Акцёры павінны мець прастору для ігры»[431]. Праз нейкі час (26.09.1928) заклікаская да парадку Ніна Айзенберг папраўляе большасць касцюмаў як галоўных герояў (Мацея Пузана, Антося), так і герояў другога плана (Грыпіны, Ганны, Рыгора і настаўніцы Зінаіды). «Прысланая вамі серыя новых прапаноў сведчыць пра тое, што цяпер вы ўсё робіце правільна. Праўда, у мяне ёсць яшчэ некалькі заўваг, але асноўны кірунак добры»[432], — адзначае Разанаў. Мастачка была вымушаная ўвесці наступныя змены: не завязваць хусткі на галовы маладых дзяўчат, «камуфляж» на мужчынскіх кашулях замяніць беларускімі вышыванкамі, строям гасцей на вяселлі надаць больш урачысты характар (жанчынам павязаць каляровыя хусткі, а Порхаўну апрануць у народны строй).

Разанаў намагаўся надаць пастаноўцы злёгку этнаграфічны, народны характар. Ён хацеў паказаць на сцэне аўтэнтычнае жыццё беларускай вёскі з тыповымі сітуацыямі, тыповымі паводзінамі людзей і народнымі строямі. Таму ён абсалютна не мог прыняць «экзатычнай» палітры колераў, прапанаванай Нінай Айзенберг. Варта адзначыць, што стракатыя строі былі толькі на памежжы (беларуска-ўкраінскім або беларуска-латышскім). Уласна такой была Гомельская вобласць, дзе выступаў са сваім тэатрам і па якой падарожнічаў Разанаў. Блізкасць украінскіх і расійскіх земляў прыводзіла да таго, што тамтэйшыя ўплывы былі вельмі відавочныя. Разанаў не толькі чуў пра гэта, але і бачыў на ўласныя вочы, як моцна адрозніваюцца асобныя вёскі мужчынскімі і жаночымі строямі. Таму ён любой цаной стараўся паказаць у сваім спектаклі гэтую найпапулярнейшую форму строю. На сцэне мужчыны былі апранутыя ў ільняныя белыя кашулі, чорныя порткі і лапці (некаторыя былі яшчэ ў шапках), а жанчыны — у хусткі, белыя далікатныя вышыванкі, чорныя андаракі[433] і фартухі. Параска была цалкам апранутая ў белае — гэта мусіла падкрэсліваць яе чысціню і нявіннасць. У сваю чаргу, Мацей Пузан і Антось, якія прадстаўлялі больш заможную вясковую сацыяльную групу, мелі, адпаведна, больш каштоўныя строі: ваўняныя порткі, світкі, боты з халявамі. На фоне ўсіх вясковых герояў асабліва вылучалася знахарка Порхаўна. Яе чорная хустка, два верхнія зубы, што тырчэлі з рота, вельмі

430 *Эскізы сцэнаграфіі і праекты касцюмаў да п'есы М. Ільінскага «На прадвесні»*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 520, с. 7, 8.

431 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 523, с. 1.

432 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 523, с. 2.

433 Андарак — ваўняная спадніца, пашытая з некалькіх розных кавалкаў тканіны.

заўважныя сцёгны, позірк злых вачэй-свярдзёлкаў выклікалі ў гледачоў антыпатыю і страх.

Разанаў увёў у спектакль элементы кіно. З гэтай мэтай ён зняў дзесяць кароткіх фільмаў, якія паказваў гледачам у канцы або ў пачатку асобных сцэн-абразкоў. Часам гэтыя эцюды мусілі дапаўняць і ілюстраваць якую-небудзь ідэю, выяўленую героямі спектакля, а часам — падсоўваць уяўленню гледача пэўныя асацыяцыі. Напрыклад, паказаная ў другім фільме цяжкая фізічная праца на полі (жанчыны там капаюць зямлю, жнуць збожжа і малоцяць снапы цапамі) мусіла пераканаць сялян у патрэбе машыннай працы ў полі, то-бок у неабходнасці зменаў, пра якія крыху раней выказваўся адзін з герояў спектакля. А адначасова гэта быў «жывы» адказ на пытанні аднаго з персанажаў (Сцяпана) наконт карысці сялянскай кааперацыі. У наступным, трэцім фільме гэтая ідэя была яшчэ больш развітая: гледачам паказвалі сучасную земляробчую тэхніку (трактары, камбайны і малацілкі, якія працавалі ў полі). У пятым эцюдзе гледачы назіралі розныя этапы развіцця дзіцяці, пачынаючы ад яго нараджэння, пасля ён расце, гуляецца, бегае разам з іншымі дзецьмі, крычыць і смяецца. Раптам ужо падрослае дзіця адрываецца ад групы раўналеткаў і бяжыць па вуліцы адно. Гэтаму фільму папярэднічае сцэна размовы Парaскі з Платонам, які ўпэўнівае яе, што хутка з ёй ажэніцца, а пасля гэтага дзяўчына пачынае марыць пра дзіця. Такім чынам, фільм быў намёкам на няспеласць Парaскі, якая, паводле словаў знахаркі Порхаўны, «паводзіць сябе як малое дзіця». Увесь час дзяўчына чакала Платона, наіўна верыла ў кожнае яго слова і была зусім безабароннай у адносінах да навакольнага свету. У фінале шостай часткі спектакля эцюд паказвае познюю восень: дождж ліе як з вядра, абрынаючыся на хаты; вада хлешча з вадасцёкавых труб; крыніцы і рэкі грозна падымаюцца і выходзяць з берагоў, а плытагоны сплаўляюць дрэва па рацэ. Сумны і пануры настрой, які б'е з гэтых кадраў, суадносіўся з жыццёвай сітуацыяй Парaскі: бацькі вымушалі яе выйсці замуж за сына кулака насуперак яе волі. Поўны жуды і неспакою быў наступны, сёмы фільм: моцныя начная віхура завывае і ломіць дрэвы ў лесе. Праз грозныя хмары на чорным небе спрабуе прабіцца бляск месяца. А ўжо ў дзявятым дамінаваў вясенні настрой: рака нясе магутныя масы вады, якія ломяць і крышаць лёд. Атмасфера радасці, якая пануе на экране, суадносіцца з настроем маладых герояў спектакля, якім удалося правесці на вёску радыё. А ў фінале дзясятага фільма было відаць, як пад уплывам моцнай віхуры гайдаюцца верхавіны сосен, пахіляюцца да зямлі травы, калыхаюцца збожжавыя нівы і паволі пачынаюць круціцца крылы ветрака. Трывожны настрой, які ліецца з экрана, папярэднічае драматычнай сцэне сваркі Парaскі з мужам, яе спробе ўцячы ад яго і ўрэшце — смерці ад яго рукі. Сцэне таемнай змовы Мацея з Антосем папярэднічае наступная карціна: над пагрозлівай багнай, гатовай у імгненне паглынуць любую жывую істоту, кружыць зграя варон і сядае на невялічкія кусцікі. Раптам птушкі зрываюцца і са злавесным лопатам крылаў падымаюцца ў паветра і лятуць кудысьці ўдалечыню.

У параўнанні з арыгіналам, у тэксце, перапрацаваным Разанавым, значна пашыраны і абгрунтаваны псіхалагічныя стасункі Парaскі з Платонам і Антосем. Рэжысёр выразна падказваў Алене Лагоўскай, якая грала ролю Парaскі, што тая мусіць праявіць усю моц сваіх пачуццяў да Платона: «выявіць бязмежнае каханне», «схаваць рэўнасць», «завалодаць ім», «намовіць яго», «затаіць злосць»[434]. Дзяўчыне з цяжкасцю давалася прыняцце ягоных словаў: *«Каханне ад нас нікуды не ўцячэ... Спачатку залагодзім справы ў кааперагыве, а толькі тады возьмемся за ўласнае жыццё»* (с. 24)[435]. У гераіні вельмі часта вагаюцца пачуцці і настроі. У сваю чаргу, з Антося Разанаў зрабіў амаль гарадскога дэндзі, які спрабуе перанесці ў вёску гарадскую моду і лад жыцця: *«Цяпер не такія паны. Як пойдуць шпацыраваць па вуліцы, не адарваць вачэй. Гарнітурчык шэры, плашч наросхрыст, парфумай ад іх так і нясе. Закрануць каго, то тут жа "пардон"»* (с. 31), — расказвае Антось служцы. Калі ў першапачатковай версіі п'есы хлопец спрабуе здабыць Параску грубай сілай, то пасля зменаў, уведзеных Разанавым, ён робіць гэта з дапамогай сваёй прыгажосці, моднага «гарадскога» строю і элегантных манераў.

Цікавае вырашэнне знайшоў Разанаў у фінале вяселля, у сцэне забаваў моладзі (дзясяты абразок). Яна паказваецца вачыма аднаго з сяброў Платона — Арцёма. Калі разносяцца спевы, яму здаецца, што ўвесь свет напоўнены музыкай, якая можа даляцець нават да Амерыкі. Ён бярэцца дырыжыраваць музыкам, і тыя пачынаюць граць усё гучней і гучней. Радасць, якая ахоплівае ўсіх, прымушае іх пускацца ў танец. Змяняецца асвятленне, сцэна пачынае паволі паварочвацца злева направа і назад. Падпіты Арцём ледзьве трымаецца на нагах, хапаецца за галаву і пачынае круціцца на месцы. Яму здаецца, што ўсё — прысутныя тут людзі, танцы і музыка —

434 *Рукапіс драмы «На прадвесні» з нататкамі С. Разанава*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 462, с. 15.

435 Тут і далей: М. Ільінскі, *На прадвесні*, Мінск 1932, с. 24.

гэта толькі мроя і плён ягонага ўяўлення. Паступова моладзь разыходзіцца, пакідаючы яго аднаго. Да Арцёма прыбягае радасная Наста. Яна хоча з ім паразмаўляць і спявае яму сваю ўлюбёную песню. Калі заканчвае, дзесьці вельмі далёка чуваць мелодыю іншай песні. Святло прыгасае, і гледачам паказваюць іншую сцэну. Ноч, ціша, вёска спіць, а атмасфера прадказвае блізкую катастрофу.

Драматычнай і напружанай была адна з апошніх сцэн спектакля, у якой высвятляецца, хто вінаваты ў смерці Параскі. На пляцы перад ветраком сабраліся ўсе вяскоўцы, якія напружана і нецярпліва чакаюць словаў Насты, бо яна была адзінай сведкай забойства. Адна група разявак — з левага боку сцэны, а другая — з правага. Усе позіркі звернутыя на Насту, якая стаіць на невялікім узвышэнні, прыхінуўшыся да ветрака. Яна спакойна кажа: «*Не, гэта не Платон забіў Параску. Гэта зрабіў Антось. Зірніце, у яго кроў на руках*». Затым у поўнай цішыні гучыць ейная песня: «*Люлі, люлі, люлі, / прыляцелі гулі, / селі на варотах / у чырвоных ботах. / Сталі шчабятаці, / ды што каму даці*» (с. 88).

Аўтарам музыкі да спектакля быў маскоўскі кампазітар Віктар Аранскі[436]. У першым лісце (11.09.1928) Разанаў звяртаецца да яго з просьбай напісаць 10–12 нумароў, а ў другім (20.09.1928) канкрэтызуе ўступныя прынцыпы. Ён паведамляе, што аркестр складаецца з сямнаццаці інструментаў і патрэбна сем кампазіцый (кожная даўжынёй у дзве хвіліны). «Змест музыкі давядзецца браць з беларускіх мелодый. У кожнай дзеі ёсць нейкая беларуская песня (а часам і дзве). На гэтых песнях, шляхам іх аркестравай распрацоўкі, і павінна быць пабудаваная інтэрмедыя. Тэма бярэцца або з папярэдняй карціны, або з наступнай, падрыхтоўваючы тым самым наступную карціну. У сэнсе эмацыйнага зместу музычных інтэрмедый яны павінны быць пабудаваныя так, каб, выводзячы гледача з адной карціны, эмацыйна рыхтавалі яго да наступнай»[437], — інструктаваў Разанаў. Ён прадставіў кампазітару падрабязны канспект п'есы, найбольшую ўвагу звяртаючы на апісанне кінаэцюдаў. Сярод іншага ён падкрэсліваў: «Ілюстрацыйны рытм (г.зн. супадзенне рытму музыкі з рытмам карціны) — недапушчальны і грубы. Не музыка будзе мантавацца пад карціну, а карціна пад музыку». А напрыканцы дадаў: «Ведаю вашую кемлівасць, дасціпнасць, даходлівасць, тэатральнасць»[438].

Аранскі не толькі з ахвотай прыняў прапанову[439], але і выканаў усе чаканні рэжысёра. Разанаў, пасля заканчэння музыкам усіх кампазіцый, не хаваў задавальнення (31.10.1928): «Я ў поўным захапленні ад выкананай вамі працы. Гэта свежа, таленавіта і ўражвае — праўдзіва тэатральна. Выдатна тое, што разам з эмацыйнай насычанасцю і багатай выдумкай шырока выкарыстана беларуская мелодыка»[440]. Пасля прэм'еры рэжысёр паведамляў кампазітару (31.01.1929): «„На прадвесні" нарабіла шуму ва ўсебеларускім маштабе. Пастаноўка ўдалася — вашай заслугі тут вялікі працэнт»[441]. Абмяркоўваючы спектакль на старонках прэсы, Разанаў падкрэсліваў, што ўсе выкарыстаныя ў спектаклі кампазіцыі ў поўным сэнсе ствараюць сюіту: «1) andante — цяжкая праца землятробаў; 2) grandioso — калектыўная, механізаваная праца землятробаў; 3) andantino, allegretto — абаяльнасць беларускіх дзяцей; 4) vivo, andante — плынь, сплаў дрэва па рацэ; 5) andante molto — бура, лес, праз які вандруюць сляпыя; 6) allegro, meno mosso — вяселле, забойства; 7) фінал. [...] Сюіта пабудавана выключна на беларускіх мелодыях і наглядна дэманструе багацце беларускай народнай музыкі». Таксама Разанаў адзначыў, што як рэжысёр ён стараўся ў гэтым спектаклі «адлюстраваць аблічча і душу беларускай вёскі»[442], таксама хацеў адысці ад штампаванага шаблону, прынятага пры паказе вясковага жыцця.

Усе выкарыстаныя ў спектаклі народныя песні таксама былі апрацаваныя Аранскім. Крыніцай і натхненнем для яго былі дзвесце народных песень і танцаў, сабраных Інбелкультам[443]. Лейтматывам усёй пастаноўкі стала песня, якую спявала вар'ятка Наста: «*Люлі, люлі, люлі / прыляцелі гулі. / Селі на варотах / у чырвоных ботах. /*

436 Віктар Аранскі (сапр. Гершаў, 1899—1953) — кампазітар, выпускнік Маскоўскай кансерваторыі. У 1920–30-я гг. працаваў музычным кіраўніком у драматычных тэатрах (сярод іншага ў МХАТ) і пісаў музыку да спектакляў. Аўтар музыкі да балета «Футбаліст» (1930), «Тры таўстуны» (паводле аповесці Ю. Алешы, 1935) і «Вясёлыя жонкі з Віндзара» (1942).

437 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 253, с. 2.

438 *Там жа*, с. 3–4.

439 У лісце да Разанава Аранскі паведамляе (15.09.1928): «Выражаю згоду на вашу прапанову, паколькі ў сувязі з ад'ездам Міхаіла Чэхава мне выпаў "Дон Кіхот" у МХАТ. Цяпер акурат маю вольны час, а з лістапада пачынаюцца рэпетыцыі новага балета ў Вялікім тэатры» (РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 343, с. 1).

440 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 253, с. 5.

441 *Там жа*, с. 9.

442 С. Разанов, *Театр и кино. «На прадвесні» (Новая постановка БДТ-2)*, «Полесская правда» 16.11.1928, № 264, с. 4.

443 *Тэатр. Пастаноўкі БДТ-2 у Гомелі*, «Звязда» 25.10.1928, № 245, с. 4.

Сталі шчабятаці, / Ды што каму даці». Невыпадкова ў лісце да кампазітара Разанаў падкрэсліваў (15.10.1928): «Хочацца, каб дайшоў “надрыўны” характар гэтай мелодыі»[444]. У асобных фрагментах спектакля гэтая песня выклікае розныя настроі і асацыяцыі: падчас забаваў моладзі — абуджвае надзею на змены ў жыцці Насты; напярэдадні шлюбу Парaскі з Антосем — выклікае смутак і жаль, перад спатканнем Парaскі з Платонам у ноч пасля вяселля — прадказвае трывогу, папярэджвае, што здарыцца нешта дрэннае, пры мёртвым целе Парaскі — робіцца калыханкай.

Пастаральная мелодыя паўтараецца ў другім і чацвёртым абразках, але толькі ў апошнім у ёй чуваць «рытмы, якія імітуюць машыны» (з мэтай падкрэсліць матыў неабходнасці зменаў у земляробстве). Асобныя музычныя партыі былі напісаныя адмыслова для рогу (пачатак другога абразка) і цымбалаў (шосты абразок). Пад акампанемент цымбалаў выконваюцца прыпеўкі да танца «Лявоніха». Раздзірлівы акорд суправаджае сцэну, у якой Антось кідаецца да ног бацькі і просіць яго аб ратунку, жадаючы пазбегчы пакарання за злачынства.

Разанаў падзяліў хор на дзве часткі: адна яго палова была нябачная гледачам, яна знаходзілася за кулісамі, а другая стаяла па двух баках сцэны і была добра бачная. Кожная з гэтых дзвюх паловаў была затым падзеленая на яшчэ дзве групы — мужчынскую і жаночую. Песня, якую распачынала адна частка хору і падхоплівала другая, рабіла ўражанне плыннасці і працяглaсці, асацыявалася ў гледачоў з шумам збожжа ў полі ці ветру ў лесе. Так, напрыклад, было ў сцэне карагода (шосты абразок). У той жа час у сцэне вяртання жанок са жніва (пачатак другога абразка) Разанаў ускладніў задачу: адна частка хору выконвала адну песню[445], а другая — іншую. Гэтыя дзве песні, спяваныя на чатыры галасы, спачатку змешваюцца і праз нейкі час накладаюцца адна на адну, а пазней адна заўважна цішэе і робіцца фонам для другой. Апошнюю страфу песні хор заўжды выконваў чатыры разы, крыху змяняючы тэкст і мелодыю. Напрыклад, у сцэне карагода гэтыя розныя версіі мусілі мець «дзёрзкі характар і больш нагадваць вясельныя песні»[446]. Такім чынам Разанаў пaступова рыхтаваў гледача да кульмінацыйнага вясельнага абраду, які адбываецца толькі ў дзясятым абразку.

У Гомелі «На прадвесні» ставілася чатырнаццаць разоў і атрымала запрашэнне на гастролі ў Маскву і Харкаў. На старонках газеты «Звязда» І. Івін сцвярджаў, што спектакль атрымаў перамогу і стаўся сапраўдным падзеяй у гісторыі БДТ-2: вельмі прыязна сустрэты публікай, ён з'яўляецца сведчаннем таго, што тэатр «павінен выкарыстоўваць найноўшы рэпертуар і трымацца сучаснай праблематыкі, да мінімуму абмяжоўваючы выкарыстанне карыкатуры»[447]. На яго думку, поспеху спрыяў шэраг акалічнасцяў: 1) грунтоўная перапрацоўка тэксту, дзякуючы чаму галоўнай сюжэтнай лініяй сталіся падзеі ў сучаснай вёсцы; 2) экспедыцыя ў беларускія вёскі з мэтай пабачыць на ўласныя вочы тамтэйшае жыццё, пануючыя звычаі і абрады, класавую барацьбу за новую якасць жыцця, а таксама насыціць твор фальклорам; 3) вельмі таленавітая сцэнаграфія, а таксама майстэрства акцёрскага калектыву, якія давёў, што пры значных намаганнях з боку акцёраў і пад адпаведным кіраўніцтвам можна вельмі многага дасягнуць.

Той самы крытык у сваёй другой рэцэнзіі звярнуў увагу таксама на іншыя аспекты прадстаўлення. Ён адзначыў, што рэжысёру ўдалося схапіць і паказаць дынаміку працэсаў, якія адбываюцца ў вёсцы. Барацьба старога свету, які адыходзіць, з новым, прагрэсіўным была паказаная праз канфлікт двух сучасных сацыяльных слаёў: з аднаго боку кулак, крамнік і знахарка, а з другога — Платон, Арцём (сучасны Кулібін з «Буры» Астроўскага, які вынайшаў вечны рухавік) і камсамолец Рыгор. Пасярэдзіне гэтых дзвюх галоўных сіл няпэўна стаяць Піліп (старшыня сельсавета) і Сцяпан Жучок (селянін-серадняк), якія не ведаюць, да якога з гэтых двух лагераў, што змагаюцца паміж сабой, прымкнуць.

«Яркім, поўным фантазіі мазком пэндзля», на думку крытыка, былі паказаныя ў спектаклі Мацей Пузан з сынам, Порхаўна і Наста. Мацей, з аднаго боку, хоча быць лаяльным да савецкай улады, але з другога — намагаецца падпарадкаваць сабе Піліпа, робячы яму асабістыя паслугі і злучаючыся з ім сямейнымі сувязямі. Бацькавы недахопы пераходзяць і да сына Антося, вясковага спакусніка. Знахарка Порхаўна, «гэты спрытны д'ябал», па-майстэрску гуляе з па-

444 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 253, с. 8.

445 За кулісамі адзін хор спяваў: «Ах ты сонца, сонца жаркае, / чаго рана за лес коціся. / А за тыя ляса цёмныя, / а за тыя горы крутыя». У сваю чаргу, мужчынская частка хору на сцэне пачынала: «Зыра ж мая вячэрняя. / Чаго рана зыряць стала. Мяне месічка не дыйждала», а жаночая працягвала: «Ай я ждала не дыждала. / Мяне зыру тучкі абнялі, / тучкі абнялі, дажджы пайшлі» (РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 253, с. 6).

446 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 253, с. 3.

447 І. Івін, *На новых рэйках. «На прадвесні» ў БДТ-2*, «Звязда» 16.12.1928, с. 3.

чуццямі маладых людзей, пакуль сваімі забабонамі (варажбой) не даводзіць іх да згубы. Вобраз Насты асацыюецца з вобразам Афеліі.

Акцёры, як падкрэсліў крытык, цудоўна адчулі сваіх герояў, дэманструючы гэтым самым выдатнае майстэрства. На яго думку, вельмі добра была запланаваная і выкананая сцэнаграфія. Вятрак, які знаходзіцца на сцэне, альбо асветлены яркім дзённым святлом, альбо зіхаціць у халодным бляску месяца. Дзеянне, якое адбываецца перад ім, то напаўняе гледачоў аптымізмам, то зноў — жудой і прадчуваннем небяспекі, калі вятрак кідае злавесны цень у цемры ночы[448]. У сваю чаргу, Ю. Лявонны[449] і М. Таўбэ захапляліся музыкай. «Такой аранжыроўкі беларускай музыкі мы яшчэ не чулі»[450], — напісаў Таўбэ пра «Лявоніху». На думку Таўбэ, тэатр абавязаны сваім поспехам адмове ад «валошкавага містыцызму» і звароту да сучаснасці. У іншай рэцэнзіі на спектакль той самы крытык пісаў, што тэма вёскі належыць да вельмі складаных і слізкіх тэмаў сучаснасці. Канфліктуючыя групы інтарэсаў і разнастайныя настроі, якія там існуюць, цяжка паказаць на сцэне. Цяжка аб'ектыўна прадставіць дэталі і падрабязнасці вясковага жыцця і насыціць уласнай фарбай станоўчых герояў. БДТ-2 здолела ўсё гэта зрабіць[451]. Да значных дасягненняў рэжысёра, на думку крытыка, належыць таксама выкарыстанне ў спектаклі кінамініяцюр. Праз спалучэнне дзеяння спектакля з кінаэцюдамі (размова пра калектывізацыю — механізацыя земляробства, знахарка — сляпы ідзе праз лес, забойства — багна) пастаноўка набыла дынамізм і моцна паўплывала на ўяўленне гледачоў. Дзякуючы гэтаму спектакль глядзеўся з цікавасцю і вялікім напружаннем.

Газета «Полесская правда» змясціла выказванні саміх гледачоў. Звычайна яны сцвярджалі, што дзякуючы такім спектаклям маюць магчымасць пазнаёміцца з «сапраўдным жыццём у правінцыі і пануючымі там норавамі». Яны бачаць новую вёску, у якой «новае, практычнае і пазбаўленае старых забабонаў жыццё адрэзана светлай плямай ад змроку даўняга існавання». Выкарыстаныя эфекты (гульня святла, кіно і музыка) трымаюць у напружанні гледачоў, якія нецярпліва чакаюць далейшага развіцця падзей. Моцнае ўражанне робіць сцэна, у якой агрэсіўны, прагны пакарання натоўп жадае забіць Платона. Сярод акцёраў найбольшую зацікаўленасць выклікалі Малчанаў у ролі Антося і Саннікаў у ролі Платона. «Я як быццам сядзеў не ў тэатры, а быў у вёсцы. Не адчуваў сябе стомленым, гатовы быў глядзець да раніцы»[452], — не маглі схаваць захаплення гледачы. Яны прапанавалі, каб з нагоды будучага свята — дзесяцігоддзя БССР — адно прадстаўленне паказаць выключна для сялян, якія жывуць у дваццаці пяці вёсках у ваколіцах Гомеля. «Калі нават трэба будзе зрабіць пэўныя затраты, то варта гэта зрабіць. Гэтыя васямсот сялян убачаць спектакль, а вярнуўшыся ў свае вёскі, будуць агітаваць за беларускую культуру»[453], — сцвярджаў адзін з гледачоў.

Наступным «сінтэтычным спектаклем» быў твор «Рэйкі гудуць» Уладзіміра Кіршона[454] (рэж. С. Разанаў, К. Саннікаў, маст. Г. Гольц, муз. А. Масолаў, 2.01.1929, Гомель). Гэтак тэатр распачаў серыю пастановак, прысвечаных індустрыялізацыі, якая сталася прэрагатывай УКП(б) пачынаючы з XIV з'езда (снежань 1925). Пад канец 1920-х Беларусь знаходзілася толькі на першым этапе індустрыялізацыі. У той час была слаба развітая прамысловасць. У земляробчым сектары было занята да 80% працаздольнага насельніцтва. Займаючы 0,6% тэрыторыі і маючы 3,4% ад усяго насельніцтва СССР, Беларусь давала толькі 1,6% прамысловай прадукцыі ўсёй Краіны Саветаў. Таму такія пастаноўкі мусілі паказваць неабходнасць зменаў, якая мела месца ў Беларусі.

Разанаў у лісце да Некрашэвіча падкрэсліваў (11.09.1928): «Нягледзячы на існаванне многіх вельмі важных, а ў асобных выпадках на-

448 И. Ивин, *Театр. «На прадвесні» в БДТ-2*, «Полесская правда» 22.10.1928, № 269, с. 4.

449 Ю. Лявонны, *Тэатр. Сілы спрачаюцца... («На прадвесні»)*, «Магілёўскі селянін» 24.04.1929, № 44, с. 4.

450 М. Таўбэ, *«На прадвесні...»*, «Чырвоная змена» 6.02.1929, № 28, с. 4.

451 М.Т. [М. Таўбэ], *«На прадвесні». Нататкі пра БДТ-2*, «Звязда» 10.03.1929, № 56, с. 3.

452 *Театр. Рабочий зритель о «На прадвесні»*, «Полесская правда» *22.11.1928, № 269, с. 4; Чырвонаармеец К. Яр., Да пастаноўкі «На прадвесні»*, «Полесская правда» *16.12.1928, № 290, с. 4. Гл. Алесь Звонак, Аб аднэй п'есе*, «Чырвоная змена» 2.06.1929, № 122, с. 4.

453 Паводле Л. Кужалеў, *Да святкавання 10-годдзя БССР*, «Полесская правда» 16.12.1928, № 290, с. 4.

454 Уладзімір Кіршон (1902—1938) — драматург. Адзін з заснавальнікаў савецкай драматургіі. Першая п'еса, якая прынесла яму вядомасць, — «Канстанцін Цярохін» (1927), — была прысвечана жыццю студэнтаў. Іншыя п'есы: «Хлеб» (1930), «Суд» (1933), «Вялікі дзень» (1936). Член рэдакцыі часопіса «Молодая гвардия» (1926—1928), рэдактар чаопіса «Рост» (1930—1934). Адзін з заснавальнікаў Расійскай асацыяцыі пралетарскіх пісьменнікаў (РАПП, 1928—1932). У 1937 г. арыштаваны, абвінавачаны ў прыналежнасці да «групы трацкістаў у літаратуры» і расстраляны.

ват катэгарычных аргументаў супраць п'есы "Рэйкі гудуць", лічу, што варта яе паставіць. Паспрабуем знайсці для гэтай пастаноўкі адпаведную форму. Дзякуючы акурат гэтай п'есе заваюем сэрцы грамадскага меркавання, іншымі спектаклямі нам гэта зрабіць не ўдасца. Нягледзячы на тое, што, хутчэй за ўсё, мы не зможам зрабіць такой самай пастаноўкі, якая была ў МГСПС, аднак змяшчэнне гэтай п'есы на афішы паспрыяе таму, што публіка пачне абложваць касы, а гэта для нас цяпер асабліва важна»[455]. Рэпетыцыі адбываліся на працягу двух месяцаў, падчас гастроляў калектыву ў Гомелі. 19-25.11.1928 Разанаў ад'язджаў у камандзіроўку ў Маскву, дзе сустрэўся з мастаком (Г. Гольцам), кампазітарам (А. Масолавым) і гукааператарам (У. Паповым). Акцёры БДТ-2 наведалі вагонарамонтную майстэрню на мясцовай фабрыцы, дзе пазнаёміліся з дэталямі працы. Таксама яны паназіралі за рабочымі, якія там працуюць. Як падчас падрыхтоўкі «На прадвесні», так і цяпер непасрэдны кантакт з працаўнікамі фабрыкі і выкарыстанне «дакументальнага» матэрыялу робіцца для акцёраў БДТ-2 галоўным элементам іх працы, матэрыяй, якую яны мусяць творча развіваць.

Дзеянне адбываецца на вагонарамонтным прадпрыемстве, дзе на пасаду новага дырэктара прызначаны шматгадовы супрацоўнік, слесар Васіль Новікаў (Павел Малчанаў). Гэтае рашэнне выклікае замяшанне як сярод рабочых, так і сярод адміністрацыі фабрыкі. Тыя, з кім Васіль працаваў і хадзіў выпіць, кпяць з яго і жартуюць. У сваю чаргу, інжынеры і прадстаўнікі адміністрацыі пабойваюцца, што новы начальнік, які не мае адпаведнай адукацыі і падрыхтоўкі, прывядзе да ўпадку прадпрыемства. Антыпатыя з боку апошніх настолькі вялікая, што яны вырашаюць скампраметаваць новага чалавека ў вачах калектыву, а на яго месца прапанаваць паважанага, дасведчанага і разумнага Паўла Паўлавіча (Цімафей Сяргейчык).

Васіль, пасля кароткіх ваганняў і сумневаў, актыўна бярэцца за працу. Вечарамі ён заўзята вывучае прафесійную літаратуру. Паволі ўступае ва ўсё бліжэйшы кантакт з працаўнікамі розных аддзелаў і знаёміцца з умовамі іх працы, задумваецца над рацыяналізацыяй вытворчасці і плануе ў сувязі з гэтым павысіць норму прадукцыйнасці працы для кожнага працаўніка, што выклікае незадаволенасць пэўнай групы рабочых. У сваю чаргу, прадстаўнікі адміністрацыі рыхтуюць змову, у выніку якой Васіля арыштоўваюць і абвінавачваюць у перавышэнні службовых паўнамоцтваў, а таксама ў растраце дзяржаўных грошай. Аднак дзякуючы намаганням пэўнай прыязнай яму групы інжынераў і рабочых змову выкрываюць, а на агульным сходзе на фабрыцы кандыдатура Васіля ў якасці дырэктара прынятая большасцю галасоў.

455 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 5.

У лісце да мастака Георгія Гольца (кастрычнік 1928) Разанаў дзяліўся сваім бачаннем: «Пастаноўка павінна быць рэалізаваная ў духу канструктывізму і мусіць адпавядаць пастаўленай задачы: праслаўленню індустрыялізацыі. Улічваючы гэтыя два фактары, варта знайсці адпаведнае рашэнне для кожнай са сцэн. [...] Кватэра працаўніка, нягледзячы на цесната, дэкорам павінна неяк асацыявацца з жалезнымі канструкцыямі. Калі гаварыць пра колькасць рэквізіту, то яна мусіць быць максімальна ашчаднай. Можна выкарыстаць паваротную сцэну»[456]. Уласнае разуменне канструктывізму Разанаў спрабуе вытлумачыць у наступным лісце (7.11.1928): «Пад гэтым паняццем я разумею наступны змест: я як мастак паказваю канструкцыю прадметаў такім чынам, як я сам успрымаю з уласнай перспектывы, якая ёсць вынікам майго бачання свету. Гэтая перспектыва, з пункту гледжання зместу, ёсць нязменнай у дачыненні да кожнай грамадскай з'явы, якая паказваецца на сцэне. Прадметы і з'явы паказваюцца на сцэне заўсёды з пэўнага ракурсу (існуе добрае нямецкае слова querschnitt). Які ў гэтым выпадку пункт гледжання і грамадская арыентацыя мастака? Пастаноўка павінна быць гімнам прамысловай працы. Уражанне ад сцэнаграфіі, якое мусіць адчуць глядач, — гэта захапленне цудоўнай прыгажосцю фабрыкі»[457]. Усе гэтыя заўвагі і канцэпцыі мусілі адносіцца таксама і да музыкі і манеры ігры акцёраў. У якасці прыкладу Разанаў прывёў дэталёвае апісанне некалькіх сцэн. Напрыканцы ліста ён яшчэ раз адзначыў: «У выпадку гэтай пастаноўкі я хацеў бы адысці ад "канструктывісцкага рэалізму", які ўжо вельмі надакучыў у спектаклях МГСПЦ. У "Рэйках" існуе магчымасць быць больш рэвалюцыйным, на шчасце, гэта дазваляе сам матэрыял. Варта паказаць на сцэне не канструктывісцкі рэалізм, а найрэалістычнейшы канструктывізм»[458].

Гольц прыстасаваўся да патрабаванняў рэжысёра і выкарыстаў паваротную сцэну. Ён загадаў зрабіць вялікую металічную канструкцыю[459] ў форме квадрата, якая мусіла сімвалізаваць завод ла-

456 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 217, с. 1.

457 Там жа, с. 2–3.

458 Там жа, с. 5.

459 Фотаздымкі са спектакля «Рэйкі гудуць» У. Кіршона, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 532, с. 1 -18.

каматываў. Каб уся сцэнаграфія магла змясціцца ў будынку цырка, было вырашана адмовіцца ад першых радоў глядацкіх крэслаў. Канструкцыя была падзеленая на два ўзроўні, а лесвіца дапамагала акцёрам хутка і зручна перамяшчацца з аднаго месца на другое. Вялізнае значэнне адыгрывала асвятленне. Некалькі пражэктараў, усталяваных у розных месцах, па чарзе кропкава асвятлялі асобныя групы рабочых. Гэта мусіла ствараць уражанне, што вялікі калектыў людзей займаецца агульнай працай. Найбольш значныя сцэны спектакля Разанаў змясціў на першым плане, перад канструкцыяй і на двух узроўнях, а менш важныя аддаліў і адсунуў углыб сцэны.

У сваю чаргу, пасля павароту сцэны перад гледачом апыналася сцяна, на фоне якой адбываліся наступныя эпізоды: у кабінеце Васіля, на фабрыцы і ў прыватным пакоі, у кватэры Паршына і ў фабрычным клубе. У верхняй частцы сцяны была выразна заўважная форма кола. Калі яно адсланялася, выяўлялася, што гэта быў кабінет следчага, дзе праходзіў допыт Васіля. Нават калі сцэна была павернутая і дзеянне адбывалася ў іншым месцы, контуры канструкцыі, якія вымалёўваліся, і цень, які падаў праз іх, заставаліся ў цэнтры ўвагі гледачоў.

Паводле першапачатковага плана Разанава, усе сцэны спектакля мусілі разыгрывацца на фоне канструкцыі альбо побач з ёю. Да таго ж святло, якое падала знізу праз металічныя краты ў пакой Паршына, стварала б уражанне, што акцёры сядзяць у турме. Такое бачанне сцэнаграфіі ў галаве рэжысёра не толькі ўскладняла працу мастаку, але перадусім не магло перарадзіцца ў «гімн прамысловай працы». Больш за тое, такая канструкцыя не была б чытэльнай і выразнай, паколькі яе варта было дадаткова нагрузіць элементамі архітэктуры (сцены, пераходы, масткі і дадатковыя сходы) і ўнутранага абсталявання. Таму Гольц, як добры архітэктар, вырашыў адмовіцца ад ідэі Разанава.

Апрача святла, важную ролю адыгрывала музыка і гукавое суправаджэнне. Кампазітар Аляксандр Масолаў[460] яшчэ падчас навучання ў Маскоўскай кансерваторыі (1921—1925) і спробаў напісання першых музычных твораў адышоў ад акадэмізму ў кірунку «левага» радыкалізму ў музыцы. Дыпломная праца — кантата «Сфінкс» (пав. О. Уайлда) — зрабіла яго лідарам новай расійскай музыкі. Найвялікшы розгалас яму прынесла «ўрбаністычная» і экспрэсіяністычная кампазіцыя «Завод. Музыка машын» (1927) да нясконча-нага балета «Сталь». Гэты твор лічыцца ўзорам канструктывізму ў музыцы[461]. Ён быў натхнёны працай сучаснага прамысловага прадпрыемства, у якім дамінуе аўтаматычны рытм машын і агрэгатаў. Вельмі арыгінальная партытура спакушала многіх выканаўцаў як у СССР, так і за мяжой. Масолаў з уласцівай яму творчай свабодай стварыў дынамічную, магутную музыку, якая калі-нікалі пераходзіць у вар'яцтва і шал. З'явіўся новы тып экспрэсіі — «жалезны паток» маторыкі, наступальнага руху, які ў сваёй «машыннай» раўнамернасці нясе знішчальную энергію. Адсюль у гэтым творы час ад часу разлятаюцца аглушальныя «выбухі» экспрэсіі і чуваць «мільгаценне» дрыготкіх гучанняў[462].

Разанаў быў вельмі зацікаўлены ў тым, каб кампазітар такога рангу стварыў музыку да спектакля, у якім усе гэтыя дасягненні можна было б выкарыстаць. У першым лісце да яго ён падкрэсліваў (7.11.1928): «Гэты сцэнічны праект варта было б назваць “рэалістычным канструктывізмам”, хаця я ўсведамляю, што гэта не дакладнае і правільнае акрэсленне з прафесійнага гледзішча. Канструктывізм, які разумеецца як спосаб паказаць структуру прадметаў пад патрэбным рэжысёру ракурсам, знойдзе адлюстраванне ў гэтай пастаноўцы. З музычнага пункту гледжання спектакль павінен замяніць “салодкія” формы мяшчанскай эстэтыкі выразнай, рытмічнай кампазіцыяй. Гэты прынцып, які выкарыстоўваўся падчас паказу мяшчанскай таварыскай вечарыны, павінен даць такі вынік, каб гледачу стала агідна. [...] Пастаноўка ў сваім эмацыйным напружанні павінна зрабіцца гімнам прамысловай працы. Кожная музычная кампазіцыя, якая адлюстроўвае працу, павінна ствараць адпаведны настрой (пры гэтым сіла кожнай кампазіцыі павін-

460 Аляксандр Масолаў (1900—1973) — кампазітар. У кансерваторыі (1921—1925) быў вучнем Р. Гліэра. Уваходзіў у Асацыяцыю сучаснай музыкі, якая складалася з найлепшых кампазітараў савецкай Расіі, сярод іншых Дз. Шастаковіча і М. Мяскоўскага. Асновай яго ідэі аб кампанаванні была новая танацыя («атанацыя»), падобная да тыпу танацыі Пракоф'ева (опера «Гулец», 1915—1916) альбо Шастаковіча (I саната для фартэпіяна, 1926). Аднак па меры ўзмацнення пазіцыі Пралеткульта, з канца 1920-х гг. пачалася крытыка яго творчасці. Масолава назвалі «класавым ворагам» і «буржуазным кампазітарам». Ганенні і рэпрэсіі (арыштаваны ў 1937) у дачыненні да яго прывялі да таго, што музыка адышоў ад эксперыментаў. Аўтар пяці опер — «Герой» (1928), «Грэбля» (1930), «Мой сын» (1939), «Сінгал» (1941) і «Маскарад» (паводле Лермантава, 1944), адной аперэты — «Хрышчэнне Русі» (1930), сямі сімфоній і адной дзеі да балета «Чатыры Масквы» (1929).

461 И. Барсова, *Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы),* [у:] *Статьи и воспоминания*, Москва 1986, с. 91.

462 Ю. Холопов, *Александр Мосолов и его фортепианная музыка*, [у:] А. Мосолов, *Избранные сочинения для фортепиано*, Москва 1991, с. 9.

на ўзмацняцца). Нарастанне энтузіязму таксама будзе перададзена з дапамогай сцэнічных сродкаў»[463]. Пасля прэм'еры рэжысёр інфармуе кампазітара (22.01.1929): «Як вынікае з маіх назіранняў, публіка добра рэагуе на музыку. Я задаволены вашай працай»[464].

Масолаў мог у поўнай меры выкарыстаць свае ўменні. Трэба было перадаць гук заводскага гудка, рух рабочых, якія ідуць на працу і вяртаюцца са змены, але перадусім — фабрычных машын. У музыцы кампазітар спалучыў традыцыйную лірычную мелодыю з авангардным гучаннем, а ў выніку сутыкнення гэтых двух стыляў з'явілася вялікае напружанне. Спектакль пачынаўся прэлюдыяй, у якой дамінавала тэма гераічнай працы. У фінале ж гучала мелодыя як гімн чалавечай трываласці і адвагі. А калі разлятаўся ўсё мацнейшы і мацнейшы грукат лакаматыву, гледачам здавалася, што паравоз проста са сцэны ўварвецца ў залу. Стукат, грукат і бразгат металу пераўтварыўся ў сімфонію шуму. Запрошаны да супрацоўніцтва спецыяліст па гуку з МХАТ-2 У. Папоў выкарыстаў прыстасаванні, якія імітавалі «вытворчы» шум. Падобна як святло, разнастайныя з пункту гледжання тэмбру і рытму камбінацыі гукаў павінны былі, суправаджаючы асобныя сцэны, ствараць пэўны настрой, падкрэсліваць эмацыйнае значэнне прамоўленай фразы або дыялогу, які адбываўся ў дадзены момант.

Разанаў надаў пастаноўцы пэўны рытм, які паступова, па меры набліжэння да фіналу, паскараўся. З дзевяці сцэн шостая стварае пэўную цэзуру. На змену дынамізму і інтэнсіўнаму святлу і гукам на сцэну вяртаецца цішыня. У сёмай жа дынамізм з'яўляецца наноў. У апошняй, дзявятай сцэне святло становіцца такім яркім, што нават крыху асляпляе гледачоў. Калі напачатку віднеліся толькі абрысы лакаматыву, то цяпер можна было ўбачыць яго ва ўсёй веліччы, прыгажосці і магутнасці. Невыпадкова ў лісце да Гольца Разанаў падкрэсліваў: «Лакаматыў павінен быць у пятнаццаць разоў выразнейшым, чым у МГСПС. Ён мусіць быць магутны, вялізны і цудоўна выглядаць»[465]. Яго з'яўленне сарвала ў зале буру воплескаў. Фінал спектакля ўспрымаўся гледачамі як перамога рабочых, якія здолелі перамагчы ў сабе эгаізм, усвядоміць тое, што грамадскі і дзяржаўны дабрабыт важнейшы за асабісты, і аб'яднацца. Гэта таксама была перамога над ворагамі сацыялізму, якія для дасягнення сваіх мэтаў гатовыя ўхапіцца нават за брудныя, непрывабныя сродкі. Рабочыя ўспрымалі вяртанне на завод Васіля Новікава як перамогу справядлівасці.

Вельмі важным для рэжысёра было паказаць змену эпох і паводзінаў той часткі буржуазнай інтэлігенцыі, якая змагла не толькі прыстасавацца да новай улады, але нават заняць кіраўнічыя пасады. Калі рабочыя і некаторыя інжынеры былі паказаныя ў рэалістычным стылі, то ўсіх апанентаў Васіля рэжысёр прадставіў у гратэскнай форме. Ён стараўся зрабіць гэта з дапамогай вельмі выразных дэталяў: героі ходзяць дробнымі крокамі, паскубваюць валасы, прымружваюць вочы альбо пастаянна перабіраюць пальцамі. Даволі важнай была для Разанава сцэна таварыскага спаткання ў кватэры Паршына, дзе нарадзілася ідэя арганізаваць змову. Ужо на этапе распрацоўкі эскізаў касцюмаў рэжысёр патрабаваў ад Гольца адпаведнага эфекту. У адным з лістоў (22.11.1928) Разанаў пісаў: «Праект касцюма Аглаі добры, ён тонкі, у ім вастрыня парыжскага густу, акрамя таго ён актыўна сексуальны. Мне б хацелася нейкага іншага, больш грубага выкрыцця пошласці»[466]. Наступная прапанова таксама яго не задаволіла (15.12.1928): «Эскіз касцюма Аглаі трэба перарабіць. Ты ўсё ж такі даў ёй разлажэнне ва ўсіх эскізах. А трэба было злую сатыру, што выклікае агіду»[467].

Разанаў намагаўся сабраць такі рэквізіт, які будзе асацыявацца ў простага гледача з папярэдняй эпохай. «Дэмаралізацыю буржуазіі можна паказаць праз вычварныя кветачкі, кукарды і салодкія партрэцікі ў супрацьпастаўленне простым канструкцыйным лініям»[468], — пісаў ён Гольцу. Госці сабраліся ля доўгага стала, які стаіць уздоўж шэрай сцяны. У канцы, з правага боку, прытуліўшыся адзін да аднаго, сядзіць нават пара гомасексуалаў. Усе гатовыя да прыёму, а пасярод стала ляжыць печанае парася (сімвал дэмаралізаваных сабраных). Строі, асабліва жаночыя, дапаўняюць безгустоўныя, не дапасаваныя адзін да аднаго аксесуары. Пануе атмасфера нуды і меланхоліі, якая час ад часу «разрэджваецца» дэманстрацыяй розных мастацтваў, песенькай у англійскім стылі, чачоткай альбо танцам факстрот ці бастон. Аркестр «гуляецца»: скрыпкі выдаюць пісклівыя гукі, трамбон — глісанда, фагот нагадвае булькатанне, валторны мяўкаюць «уа-ўа».

Працуючы над пастаноўкай «Рэйкі гудуць», Разанаў выкарыстаў (падобна як і ў «Разломе») элементы кінематаграфіі. Гэта пацвяр-

463 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 248, с. 2.

464 *Там жа*, с. 4.

465 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 217, с. 5.

466 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 217, с. 6.

467 *Там жа*, с. 8.

468 *Там жа*, с. 4.

джае меркаванне І. Івіна, які ў рэцэнзіі на спектакль падкрэсліваў, што «дзеянне развіваецца бесперапынна, эпізод ідзе за эпізодам», а «кожная сцэна, нібы фільм, была зробленая выразна і востра». Хаця калектыў меў мала часу, ён рабіў усялякія намаганні, каб належна выконваць усе ўказанні рэжысёра. На думку гэтага ж крытыка, усе ролі (нават тых некалькіх інжынераў, якія ў арыгінальным тэксце п'есы абмаляваныя даволі ўмоўна) былі дапрацаваныя. Героі паказаныя ў «розных манерах: побытавай, псіхалагічнай, гратэскнай, плакатнай або ў лёгка сатырычнай танальнасці». Асабліва ўдалай можна лічыць ігру Паўла Малчанава, які ўжыўся ў ролю Васіля: ён «выкарыстоўваў адпаведную інтанацыю, граў праўдзіва, кожны яго жэст быў псіхалагічна абгрунтаваны»[469]. Напачатку ягоны персанаж — звычайны прастак, які не ведае, як паводзіць сябе на кіраўнічай пасадзе. Аднак яго цяжкая праца над сабой прыносіць плён, герой набывае веды, добрыя манеры і культуру, робячыся ўзорным дырэктарам. Малчанаў стварыў тып «новага чалавека» сацыялістычнай эпохі, які, з аднаго боку, меў ментальнасць рабочага, але з другога — вялікія амбіцыі, жалезную волю і рамантычную веру ў вялікую будучыню і місію савецкага народа.

Падсумоўваючы, можна выказаць перакананне, што калектыў БДТ-2, пачынаючы са спектакля «Калі спяваюць пеўні», паслядоўна крочыў пракладзенай раней дарогай, прымаючы да сэрца і педантычна выкарыстоўваючы ўсе добрыя парады рэжысёраў і іншых кампетэнтных спецыялістаў. Таксама ён стараўся спалучаць розныя, адрозныя між сабой тэхнікі акцёрскай гульні. Разам з тым, паказваючы рабочы або буржуазны асяродак, пачынаў усё часцей звяртацца да абыграных стэрэатыпаў і шаблонаў. Адным словам, трупа рабіла тое ж самае, што пачала рабіць найперш тагачасная прэса, а пазней кінематаграфія і літаратура. Напрыклад, фігура рабочага будавалася паводле вызначанай схемы, акцэнтаваліся выключна яго станоўчыя рысы, пралетарыя актыўна «рамантызавалі». Такім чынам з'явілася пэўная гатовая матрыца — маска, якая з часам пачала дамінаваць не толькі ў БДТ-2, але і ва ўсіх беларускіх тэатрах.

Спектакль «Рэйкі гудуць» вельмі добра сустрэлі крытыкі. Яны дружна падкрэслівалі, што гэты «ўзнёслы» сцэнічны твор ёсць «гімнам індустрыялізацыі», «дэманстрацыяй нязломнасці рабочых, іх сілы і веры ў праўдзівасцьаднойчы выбранай дарогі». Рэжысёр умела спалучыў у цэласць шэраг сцэн, у якіх дамінуе шэрая і чорная палітра. Прысутнасць завода адчуваецца ў кожнай сцэне, нават калі ігра акцёраў адбываецца ў кватэры Паршына. Сцэнаграфія ў выглядзе «вялікай канструкцыі» выклікала ў гледачоў не толькі эмоцыі эстэтычнага характару, але і адчуванне саўдзелу ў вялікай справе індустрыялізацыі краіны. Часта звярталі ўвагу на той факт, што памяшканне цырка не зусім адпавядае патрэбам тэатра: «Не хапала месца для размаху. Вакол паравоза мусіць быць прастора для акцёраў, а за ім — перспектыва»[470]. Паводле Ю. Лявоннага, «апошні акт — гэта гімн індустрыялізацыі Краіны Саветаў. Ад лозунгаў праз вiдоўню — да велiчэзнага паравіка на падмостках сцэны — усё крычыць аб моцы абуджанай індустрыі, аб моцы калектыву, ствараючага яе. І калі ў шумных воплесках устае зала насустрач новаму цягніку — моцна верыцца, што яшчэ не так загудуць рэйкі, яшчэ не такія волаты будуць разносіць святло культуры па абшарах нашае вялікае краіны!»[471]

Газета «Полесская правда» змясціла меркаванне рабочых аб прадстаўленні. Яны сцвярджалі, што гэта «іх п'еса — ясная і зразумелая», што яна «з вялікай дакладнасцю адлюстроўвае клімат эпохі, паказвае прагу чалавека здабыць павагу і аўтарытэт»; «хаця ў спектаклі няма такой тыповай для многіх твораў любоўнай інтрыгі, але і так п'еса трымае гледача ў напружанні. Глядзіш яе з вялікай увагай (асабліва дзве апошнія часткі прадстаўлення)», «гэты спектакль закранае веру ў нязломнасць рабочай брыгады, якая ўсведамляе сваю місію»[472].

У наступныя гады п'есы на індустрыяльную тэматыку пачалі дамінаваць у беларускім тэатры, і выкарыстаны Разанавым вытворчы натуралізм перастаў успрымацца як нешта новае. Аднак на пачатку 1929 г. паказаны ў спектаклі БДТ-2 «прадукцыйны тэхніцызм» яшчэ насіў паэтычны, узнёслы і рамантычны характар.

Наступнай прэм'ерай БДТ-2 была пастаноўка «Маёмасць», заснаваная на аповесці Ганны Караваевай «Двор» (рэж. К. Саннікаў, сцэнаграфія Л. Якунінай, 28.05.1929, Магілёў). У лісце (30.01.1929) да Караваевай Разанаў пісаў: «БДТ-2, працуючы над п'есай з жыц-

469 И. Ивин, *«Рельсы гудят» (Белгостеатр 2-ой)*, «Полесская правда» 27.12.1928, № 299, с. 4.

470 В.Б., *Театр и музыка. «Рельсы гудят» В. Киршона (к постановке в БДТ-2)*, «Полесская правда» 27.12.1928, № 299, с. 4; М. Таўбэ, *Гімн індустрыялізацыі. — «Рэйкі гудуць»*, «Чырвоная змена» 21.02.1929, № 41, с. 4.

471 Ю. Лявонны, *Тэатр. Гімн індустрыялізацыі. «Рэйкі гудуць» у 2-ім Белдзяржтэатры. Аб адной удалай пастаноўцы*, «Магілёўскі селянін» 27.03.1929, № 32, с. 4.

472 *Рабочий зритель о пьесе «Рельсы гудят»*, «Полесская правда» 10.01.1929, № 7, с. 4.

ця сучаснай беларускай вёскі, мае намер выкарыстоўваць як аснову сюжэт Вашай выдатнай аповесці “Двор“. Тэатр ахвотна прапанаваў бы напісаць адпаведную п’есу Вам, але ў п’есе, патрэбнай тэатру, павінен адбіцца беларускі побыт і беларускія ўзаемаадносіны (у сэнсе класавага складу вёскі, гаспадарчых узаемаадносін і да т.п.). […] Калі вы даяце права на запазычанне Вашага сюжэту, тэатр бярэ на сябе абавязацельства ўказваць запазычанні ў афішах у прымальнай для Вас форме, а акрамя таго Вы будзеце атрымліваць 2% пасля спектакльнага збору»[473]. Атрымаўшы згоду ад пісьменніцы, Разанаў падпісвае дамову з Алесем Некрашэвічам як дырэктарам тэатра (12.02.1929) і прыступае да напісання п’есы, крыху мадыфікуючы аповесць Караваевай. З гэтай мэтай ён чарговы раз едзе на вёску, каб лепей пазнаёміцца з яе рэаліямі. Рэжысёр паведамляе аб гэтым Некрашэвічу: «Планую выправіцца ў кароткае падарожжа на беларускую вёску, не далей за дзесяць кіламетраў ад чыгункі. Калі гаварыць пра выбар канкрэтнага месца, то гэтым разам выкарыстаю этнаграфічны інфарматар. […] Спадзяюся, што мне ўдасца зарадзіць “акумулятары” і бліжэй пазнаёміцца з працэсамі, якія адбываюцца на вёсцы. Як вы памятаеце, нават такі сапраўдны беларус, як Ільінскі, многія рэчы прагледзеў, а абапіраючыся выключна на “абазнаных сведак“, можна шмат важнага прапусціць»[474].

Галоўны герой, Іван, праслужыўшы два гады ў войску, вяртаецца дадому, дзе яго чакае жонка Кацярына і малодшы брат Міхась. Суседзі здзіўляюцца, як моцна ён змяніўся. У пакоі ён павесіў партрэт Леніна і сацыялістычныя прапагандысцкія плакаты, не верыць у Бога і не частуе гасцей гарэлкай, як загадвае даўні звычай. Іван не хавае радасці, што зноў зможа заняцца гаспадаркай, якая даволі моцна заняпала, і давядзе яе да такога стану, каб яна зрабілася ўзорам і прыкладам для іншых гаспадароў. Верай ва ўласныя сілы яго зараджаў правадыр кампаніі, які высока ацаніў працавітасць і сумленнасць Івана. Развітваючыся з ім, камандзір сказаў: «*Вяртайся на вёску і працуй. Будзе з цябе бадзёры перадавік*» (с. 3–4)[475]. Таму Іван прывёз з сабою ў вёску спецыяльную сельскагаспадарчую літаратуру. Суседзям, якія прыйшлі ў адведзіны, ён з гонарам кажа: «*Мой сад хутка для ўсіх будзе служыць прыкладам. Ужо неўзабаве ён зменіцца так, што яго будзе цяжка пазнаць. […] Я буду ўзорам для ўсіх. Селяніну ў вёсцы*

473 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 230, с. 1.

474 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 8.

475 Тут і далей: РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 47.

трэба дапамагчы расплюшчыць вочы на новыя магчымасці, бо цяжка працаваць ён ужо ўмее» (с. 3).

Нягледзячы на гэтыя цудоўныя планы, Іван мае розныя клопаты. Яго шлюб распадаецца. Мясцовая знахарка Аўдоцця расказвае яму, што ў час таго, як ён быў у войску, яго жонка Кацярына здраджвала яму з Алегам, сынам серадняка Хвядоса Карэньчыка. Яна нават зацяжарала ад яго, але пазбавілася ад дзіця. Гэта пацвярджае і брат Міхась. Іван, узяўшы волю ў кулак, прымае гэтую сумную навіну. Кацярына вырашае пакінуць мужа, за якога яе выдалі супраць яе волі і якога яна насамрэч ніколі не кахала, і сысці да Алега. Яе сапраўды прымаюць у доме Карэньчыкаў, але ложак ёй даюць не ў хаце, а на верандзе, да таго ж ёй даводзіцца цяжка працаваць. Алег, які яе кахае, занадта слабы, каб бараніць яе перад уласным бацькам, братам Аўтухом і братавай Зэнай, якія не ўхваляюць яго сувязі з Кацярынай. Яны згадзіліся прыняць жонку Івана толькі таму, што разлічваюць на палову гаспадаркі, якую тая атрымае пасля разводу з мужам. Алег суцяшае Кацярыну і запэўнівае, што ажэніцца з ёю: «*Галоўнае — каб паміж намі было каханне і згода*» (с. 9). Жанчыну падтрымлівае таксама Алегава маці Антаніда, якая ў ейным лёсе бачыць уласную трагедыю. Яе таксама прымусілі выйсці замуж за Хвядоса, якога Антаніда ніколі не кахала. А калі ад роспачы спрабавала супраціўляцца, здрадзіла яму і зацяжарала, муж так яе пабіў, што яна засталася інвалідам да канца жыцця. «*Не здавайся. Будзь у жыцці вольнай і незалежнай*» (с. 11), — гаворыць яна Кацярыне.

Пасля сыходу жонкі Іван спачатку моцна пакутуе і таму не глядзіць за домам. Аднак урэшце вызваляецца і з вялікай энергіяй бярэцца за працу. Выкарыстоўваючы найноўшыя метады апрацоўкі зямлі, ён значна павялічвае ўраджай, ставіць цяпліцу і сучасную абору. Яму ў гэтым дапамагае брат і Марыся, якую накіраваў у вёску мясцовы завод. Іван ахвотна запрашае да сябе суседзяў і з гонарам дэманструе свае дасягненні. Тыя адразу заўважаюць, што хлопец яшчэ болей змяніўся: зрабіўся моцным, ганарыстым як паўлін і трасецца над кожнай капейкай.

Не ў стане глядзець на ўсё большую заможнасць Івана, Хвядос разам з сынам спрабуюць любой цаной прыўлашчыць частку яго маёмасці. Спачатку яны прапануюць, каб той перапісаў яе добраахвотна, а калі ён адмаўляе, накіроўваюць у суд скаргу ад імя Кацярыны. Прайграўшы справу, яны вырашаюць забіць Івана і намаўляюць на гэта аднаго з сялян. У драматычным фінале прадстаўлення Кацярына выдае імёны заказчыкаў няўдалага забойства.

На пасяджэнні мастацкай рады БДТ-2 (14.12.1929) не абышлося без дыскусіі на тэму драмы паводле аповесці Караваевай. Першым узяў слова Янка Ліманоўскі, і ён жа задаваў тон усяму абмеркаванню: «П'еса сапраўды закранае праблему індывідуальных гаспадарак, але не прапануе ніякіх вырашэнняў гэтай праблемы. Іван павінен застацца станоўчым героем. З гэтай мэтай яго варта прадставіць як селяніна, які пачынае развіваць і ўзбагачаць уласную гаспадарку, але праз нейкі час усведамляе, што ідзе па згубным шляху. Таму канчаткова вырашае далучыць сваю зямлю да калгасу». Затым шэраг пытанняў аўтарцы п'есы задаў Канстанцін Саннікаў, які мусіў быць рэжысёрам спектакля: «Ці маем мы права ў гэтакім святле паказваць салдата Чырвонай Арміі? Чаму вы закранулі ў п'есе пытанне калектывізацыі, але не вырашылі яго? [...] Ці варта паказваць такога Івана, якому не стае ўсяго аднаго кроку, каб ператварыцца ў кулака?» А ў канцы Саннікаў сцвердзіў: «У гэтай п'есе не хапае раўнавагі. Там няма героя, які быў бы станоўчым супрацьпастаўленнем Івана, які паступова коціцца ўніз»[476].

Урэшце ў ходзе дыскусіі было пастаноўлена, што варта альбо дапоўніць наяўную версію некалькімі новымі сцэнамі (Канстанцін Саннікаў), альбо цалкам перарабіць п'есу (Мікалай Міцкевіч), альбо напісаць цалкам іншы твор, часткова выкарыстоўваючы «стары» матэрыял (Павел Малчанаў). Супраць апошняй прапановы пратэставаў Ліманоўскі. Ён сказаў, што ў такім выпадку перыяд падрыхтоўкі спектакля зацягнецца амаль на год, а гэта не найлепшае рашэнне. Апрача таго, на яго думку, «добрых сцэнічных твораў бракуе не толькі ў беларускай драматургіі, але і ва ўсім СССР. Варта перарабіць п'есу такім чынам, каб яе ідэалагічны пасыл падтрымліваў пабудову сацыялізму на беларускай вёсцы». Аўтар п'есы павінен «у такім святле прадставіць негатыўныя з'явы, каб выклікаць у гледачах пратэст»[477].

У новай версіі Разанаў павінен паказаць Івана як «беспартыйнага актывіста, у якім фармуецца постаць чалавека, які мысліць па-новаму». Сялянскай аўдыторыі трэба ўсвядоміць, што толькі калектывізацыя вырашыць усе праблемы, якія турбуюць вёску. Іван, ужо з той хвіліны, як з'яўляецца на сцэне, павінен быць апантаны ідэяй калектывізацыі; апрача таго, ён мусіць быць звязаны з горадам або з нейкім прадпрыемствам. Таксама рэкамендавалася завастрыць існуючы на вёсцы класавы канфлікт, а Алега прадставіць як чалавека, які мысліць незалежна, які рашуча рве стасункі з сям'ёй. Па сутнасці, члены рады рэкамендавалі, каб Разанаў паслядоўна трымаўся схемаў і стэрэатыпаў датычна стасункаў паміж сялянамі, якія гаспадараць аднаасобна на сваёй зямлі, і сацыялістычным калектывізмам. Разанаў, у сваю чаргу, не толькі спрабаваў крыху адступіць ад усё мацнейшага стэрэатыпу, але і спрабаваў з ім змагацца. Ён намагаўся паказаць рэальнае, поўнае супярэчнасцяў і адсутнасці логікі вясковае жыццё ў перыяд пералому. Ён хацеў паказаць, што шлях да калектывізацыі не заўжды просты і гладкі, што слушныя лозунгі і імкненні могуць быць няправільна зразумелыя несвядомымі людзьмі і зрабіць больш шкоды, чым карысці. Апрача таго, праз параўнанне лёсаў Кацярыны і Антаніды ён хацеў падкрэсліць права жанчыны на самастойны выбар і свабоду — найвялікшыя каштоўнасці на свеце. На жаль, гэтыя ідэі не перасякаліся з разуменнем рады.

Цяжка дакладна вызначыць, колькі версій п'есы з'явілася пазней. З падрабязнага аналізу аўтарскага асобніка драмы можна зрабіць выснову, што іх было прынамсі дзве. Працу над новай версіяй п'есы распачаў Разанаў найперш са змены спосабу мыслення Івана. Цяпер Іван думае толькі пра тое, каб сваю ўзорную гаспадарку ўключыць у калгас і зрабіцца яго членам. «*Будзем працаваць разам. Але не для ўласнай карысці, а для дабра першай на свеце дзяржавы рабочых і сялян*»[478], — гаворыць вяскоўцам Іван. Калі Хвядос Карэньчык дамагаецца ад яго часткі маёмасці, той даволі востра адказвае: «*Няма ў мяне ніякай уласнасці. Усё пойдзе ў кааператыў*»[479]. Разанаў уводзіць у спектакль сцэну сходу жыхароў вёскі, на якім яны абмяркоўваюць пытанне ўступлення Івана ў кааператыў. Частка людзей выступае супраць Івана, бо падазрае яго ў патаемнай сувязі з Марысяй, што жыве ў ягоным доме. Аднак пазней, калі праўда выходзіць на свет (Марыся кахае Міхася і выходзіць за яго замуж), зноў становіцца на бок Івана. Спроба забіць Івана заканчваецца правалам. Ён цяжка паранены, але ачуньвае. Іван упарта працуе і ў хуткім часе ўступае ў кааператыў. Тым часам прысутнасць Кацярыны, якая сышла ад мужа, усё мацней прыгнятае Алега. Ён становіцца грубым і непрыязным да яе. Кацярына, бачачы пакуты Івана, у скрусе вяртаецца да яго.

476 *Пратакол паседжаньня мастацкай рады з нагоды абмеркаваньня драмы «Маёмасьць»*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 15.

477 *Пратакол паседжаньня мастацкай рады з нагоды абмеркаваньня драмы «Маёмасьць»*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 15.

478 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 47, с. 15.

479 *Там жа*, с. 16.

Калі Алег разам з усёй сям'ёй і маёмасцю спрабуе ўцячы ў Польшчу, Кацярына з Іванам даносяць на яго. У іншай версіі п'есы Іван жэніцца з Марысяй і ўступе ў кааператыў. Марыся прыкладае ўсе намаганні, каб Іван падзяліўся часткай маёмасці са сваёй былой жонкай (ён аддае ёй карову, курэй і авечку), бо не хоча ёй крыўды. У хуткім часе Кацярына выходзіць замуж за Алега і таксама ўступае ў калгас.

Аўтаркай сцэнаграфіі і касцюмаў была Лізавета Якуніна. У РДАЛІ захавалася некалькі эскізаў касцюмаў да спектакля[480]: 1) Алег (белая кашуля і нагавіцы, зялёны пояс, зялёныя стужкі, якія вісяць замест гальштука); 2) Антаніда (згорбленая старая кабета, чырвоная шапка, белы касцюм у чырвоныя паскі на рукавах і каўняры); 3) Зэна (белая кашуля, спадніца ў зялёныя і карычневыя палоскі, зялёная кашуля, светла-карычневая хустка, на рукавах беларускі арнамент); 4) селянін Карэнцін (белыя нагавіцы, карычневая кашуля, світка з жоўтай аздобай па баках, чырвона-сіні пояс).

Спектакль быў паказаны толькі некалькі разоў, і пасля яго не засталося згадак у перыядычных выданнях. Некалькі слоў прысвяціў гэтай п'есе М. Таўбэ з нагоды заканчэння гастроляў калектыву ў Магілёве. Падсумоўваючы працу тэатра на працягу трох гадоў, Таўбэ падкрэсліў, што ён прайшоў калдобісты шлях ад сумнеўных п'ес («Цар Максімільян», «У мінулы час», «Астап») праз шэраг ідэалагічных памылак («Апраметная», «Бакханкі», «Эрас і Псіхея») да ўзорных спектакляў («Разлом», «Калі спяваюць пеўні», «На прадвесні»).

Апошняя прэм'ера — «Маёмасць» — «стварае дысананс» у дачыненні да астатніх спектакляў тэатра. П'еса сімпатызуе кулакам і ідэалізуе гэтую вясковую сацыяльную групу. Дазваляючы сабе падобныя жэсты, тэатр адыходзіць ад такіх спектакляў, як «Астап» і «У мінулы час», «адмаўляючыся ад высокамастацкіх, вельмі каштоўных спектакляў у імя падлашчвання да дробнамяшчанства»[481].

У сваю чаргу, у другой рэцэнзіі Таўбэ адзначаў: «Слаба распрацаваная тэма і адсутнасць дынамізму прыводзяць да таго,

480 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 529, с. 1–4.

481 М. Таўбэ, *Нататкі пра БДТ-2 (да сканчэння тэатральнага сезона)*, «Заря Запада» 3.06.1929, с. 3.

што спектакль не робіць уражання»[482]. Не згаджаючыся з поглядамі Таўбэ, у лісце да Мікалая Міцкевіча Разанаў скардзіцца (19.09.1929): «Артыкул дарэшты папсаваў мне настрой. [...] Цяжка ўявіць сабе з боку рэдакцыі больш нетактоўны ўчынак. Артыкул па сваёй сутнасці недарэчны. І нягледзячы на гэта, ён кідае незаслужаны цень на тэатр і яго супрацоўнікаў. Трэба зрабіць нейкія рашучыя крокі»[483]. У лісце да Некрашэвіча Разанаў падкрэсліваў (11.06.1929): «Таўбэ жудасна мяне аблаяў. Але ж спектакль атрымаўся вельмі цікавы, ён выклікае дыскусію, выкрываючы праблему правых поглядаў. Сцэнаграфія зусім не правінцыйная, наадварот — прафесійная і канструктывісцкая»[484]. Пазней ён працягваў гэты матыў (8.10.1929): «Маёй мэтай было паказаць, як дробнамяшчанскія інтарэсы могуць прывесці да падзення чалавека. З другога ж боку, я спрабаваў паказаць стаўленне чалавека да чалавека, пазбаўленае фальшывай перадузятасці, не толькі ў дачыненні да сферы маралі. Мяне цікавіць стаўленне чалавека да прыватнай уласнасці, да калектыўнай працы і нават да сістэмы гаспадарання. Я не магу ацаніць, наколькі мне ўдалося выразіць усе гэтыя ідэі, бо яны не былі ўкладзеныя ў канкрэтныя словы, а былі ўвасобленыя ў фігурах персанажаў — жывых і пераканаўчых»[485].

Пасля двух гадоў адсутнасці, у 1929 г. БДТ-2 вярнуўся на сваю родную сцэну ў Віцебску. Незадоўга да пачатку сезона 1929/30 на старонках газеты «Заря Запада» адзін з мясцовых крытыкаў сцвярджаў: «Памылкі, хоць і з некаторым спазненнем, выпраўлены. [...] На месца "надземных" МХАТ-скіх мараў прыходзяць пастаноўкі, больш-менш блізкія нашай сучаснасці»[486]. У сваю чаргу, В. Вольскі выказаў перакананне, што новае кіраўніцтва вядзе калектыў у слушным кірунку: «Я ўпэўнены, што БДТ-2 і надалей не сойдзе з пэўнага шляху і дасць нам яшчэ шмат вялікіх дасягненняў у справе стварэння беларускага рэвалюцыйнага мастацтва. Далей, наперад!»[487]

482 М. Таўбэ, *Новая пастаноўка. «Маёмасць»*, «Чырвоная змена» 30.05.1929, № 119, с. 4.

483 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 247, с. 2.

484 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 10.

485 Там жа, с. 11.

486 І. Р-н, *Напярэдадні працы другога Белдзяржтэатру. Памылкі выпраўлены*, «Заря Запада» 18.08.1929, № 189, с. 2.

487 В. Вольскі, *Далей, наперад!*, «Заря Запада» 18.08.1929, № 189, с. 2.

У дзень адкрыцця сезона, 25.10.1929, Сяргей Разанаў заахвочваў віцебскіх гледачоў паглядзець новы рэпертуар: «БДТ-2 зробіць усё, каб прадстаўленыя ім пастаноўкі прыносілі радасць, рассвятлялі розум і напаўнялі энергіяй для пабудовы сацыялістычнага грамадства, а тэатр быў пры гэтым месцам адпачынку»[488]. На наступны дзень у той самай газеце ён звярнуўся да жыхароў горада з прапановай абвесціць спаборніцтва з мэтай павялічыць частату наведвання тэатра. Ён паведаміў, што будуць уведзены розныя віды абанементаў і таксама будзе магчымасць «глядзець асобныя спектаклі цэлым калектывам». «Нам патрэбны актыўны глядач! – звяртаўся Разанаў. – Ён будзе мець магчымасць выразіць сваё меркаванне, якое будзе ўлічана падчас складання рэпертуару»[489].

23.11.1929 была падпісана «Дамова аб сацыялістычным спаборніцтве БДТ-2»[490], галоўныя прынцыпы якой дырэктар Янка Ліманоўскі выклаў на старонках газеты. Ён пісаў сярод іншага, што тэатр мусіць павялічыць сваю «прадукцыйнасць» (колькасць паказаных спектакляў у месяц) на 20%, перыяд рэпетыцый не павінен складаць больш за 2,5 месяца, а «мастацкая энергія, якая выдаткоўваецца на кожную асобную пастаноўку пры паскарэнні тэмпу працы, не толькі не павінна паменшыцца, але павінна павялічыцца да найбольшых магчымасцяў»[491]. Глядацкая зала мусіць быць запоўненая не менш чым на 85%. У складзеным Разанавым «Пяцігадовым плане БДТ-2» сцвярджаецца: «Тэатр з дапамогай мастацкіх сродкаў павінен прадстаўляць галоўныя этапы будаўніцтва сацыялізму, паказваць на цяжкасці, звяртаць увагу на дасягненні»[492]. Прадугледжвалася, што калектыў павялічыць рэпертуарны план з трох спектакляў на сезон 1929/30 да сямі ў 1932/33, рыхтуючы за пяць гадоў дзевятнаццаць прэм'ер, з якіх чатырнаццаць мусяць быць пастаўленыя на аснове беларускай драматургіі. Выкарыстаная ў гэтых дакументах тэрміналогія («прадукцыйнасць», «спажывальнік», «абслугоўванне») зусім не прыданая для такога

488 *Сёння пачынае сваю працу БДТ-2. Пералом ёсць, яго трэба замацаваць*, «Віцебскі пралетары» 25.10.1929, № 247, с. 3.

489 С. Разанаў, *Аб'явім спаборніцтва па наведванню тэатру,* «Віцебскі пралетары» 26.10.1929, № 248, с. 4.

490 *Дамова аб сацыялістычным спаборніцтве БДТ-2*, ДАВВ, ф. 1168, воп. 1, адз. зах. 117, с. 1–3.

491 *Да адчынення сэзону (Гутарка з дырэктарам БДТ-2 т. Ліманоўскім),* «Віцебскі пралетары» 25.10.1929, № 247, с. 3.

492 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 82.

культурнага інстытута, як тэатр. Відаць, гэта мела на мэце задаволіць новыя патрабаванні партыі і Наркамасветы. З таго часу галоўныя высілкі Разанава як рэжысёра былі скіраваныя на падрыхтоўку новага спектакля. Гэта быў твор «Простыя сэрцы» (рэж. С. Разанаў, маст. В. Хадасевіч, муз. У. Сокалаў-Фядотаў, хар. Т. Томіс) Сяргея Заяіцкага[493].

Як вынікае з карэспандэнцыі Разанава, у яго здаўна мелася ідэя паставіць музычную камедыю. Калі ўрэшце надарыўся такі выпадак на сцэне БДТ-2, ён з энтузіязмам узяўся за працу. Мусіў з'явіцца новы, эклектычны спектакль, які будзе ў нейкай ступені працягам папярэдніх прац калектыву — «Цара Максімільяна» і «Апраметнай», што абапіраюцца на казку, легенду і міф. Пастаноўка «Простыя сэрцы» павінна злучаць у сабе некалькі жанраў — народныя гульні і забавы, гарадскі фальклор і аперэту. Спектакль мусіў быць плёнам сінтэзу архаічнай, традыцыйнай і сучаснай культуры.

З просьбай напісаць адпаведны сцэнарый Разанаў звярнуўся да Сяргея Заяіцкага (30.08.1929) неўзабаве пасля таго, як чарнавы праект чарговага «сінтэтычнага спектакля» быў прыняты мастацкай радай. З гэтым творцам Разанаву давялося супрацоўнічаць яшчэ раней у Маскоўскім дзіцячым тэатры (паставіў, сярод іншага, «Камедыю пра Робін Гуда», 10.1925), і рэжысёр добра ведаў магчымасці драматурга. Для супрацоўніцтва ён шукаў таксама кагосьці з самога тэатра. У лісце да Некрашэвіча Разанаў пісаў (11.09.1928): «Я. Дыла недаступны. Думаю, што да гэтай працы варта заангажаваць М. Міцкевіча»[494]. Як пазней выявілася, ён быў задаволены гэтым выбарам.

«П'еса павінна быць сцэнічнай і цікавай з тэатральнага пункту гледжання, які дазволіць мне як рэжысёру рабіць смелыя хады. Тэма твора — нора́вы невялікага мястэчка, напрыклад уплыў тамтэйшага камсамола на аздараўленне атмасферы. Таксама можна даць некалькі сцэнак з камсамольскага жыцця», — дзяліўся Разанаў сваім ідэямі пра пастаноўку з Заяіцкім. Ён прасіў будучага аўтара п'есы, каб усе героі, якія выступаюць там, былі «вельмі выразнымі і яркімі», інтрыга «крыху вастрэйшая», а фінал «уражвальны». Для палягчэння працы ён выслаў пісьменніку беларуска-рускі слоўнік і анталогію беларускіх аповесцей, на аснове якіх мусіў з'явіцца

493 Сяргей Заяіцкі (1893—1930) — пісьменнік, перакладчык. Спецыялізаваўся на дзіцячай літаратуры. Найбольшы розгалас прынеслі яму аповесці «Робін Гуд» і «Стралок Тэль» (абедзве 1925), на аснове якіх паўсталі сцэнічныя творы.

494 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 2.

новы тэкст п’есы. «У спектакль можаш уключыць таксама выдуманых табой герояў, фармальна гэта можа быць сапраўдная камедыя, але разам з тым — твор, не пазбаўлены моцна драматычных сцэн (забойства, сабатаж, шпіёнства, контррэвалюцыя). Аднак п’еса павінна заключаць у сабе нейкую важную для людзей ідэю, нешта накшталт паслання, што не варта паддавацца і дазваляць, каб мяшчанскае балота нас зацягнула, бо ёсць новае, больш светлае жыццё. Абсалютна не варта паказваць дэмаралізаваных камуністаў, хутчэй засяродзіцца на прадстаўленні дробных, маламестачковых партыйных дзеячаў, якія самі не вельмі добра разумеюць уласныя задачы. У цябе шырокае поле для дзейнасці: нейкая любоўная інтрыга (альбо нават дзве), праблема жанчыны і мужчыны: аборт, развод ці іншыя шлюбныя акалічнасці; характэрныя, амаль стэрэатыповыя тыпы прадстаўнікоў мінулай эпохі; сучасныя, якія яшчэ не здолелі выкараскацца з мяшчанскага балота, а таксама людзі будучыні (толькі не нейкія мёртвыя схемы) — звычайныя героі з плоці і крыві»[495]. Праз нейкі час Разанаў даслаў чарговы ліст (11.11.1928), у якім прапанаваў Заяіцкаму ўважліва прыгледзецца да аповесці Якуба Коласа «На прасторах жыцця», бо астатнія творы, змешчаныя ў анталогіі, «не вылучаюцца ані асаблівай атмасферай, ані яркасцю характараў»[496].

Заяіцкага вельмі ўзрадавала гэтая прапанова, чаго ён не хаваў у адказе, скіраваным Разанаву (14.08.1928): «Твой ліст вельмі мяне ўзрушыў, і я нават схільны разглядаць яго як пэўны знак лёсу. Я ўжо трэці год звязаны з БССР таямнічымі повязямі. Два гады таму я пісаў п’есу для Віцебска, год таму планаваў напісаць оперу для Мінска („Сымон-музыка” паводле Якуба Коласа), а цяпер чарговая прапанова напісаць п’есу — ад Цябе. [...] Нічога не маю супраць напісання тэксту ў такой форме, як Ты гэта прадставіў»[497]. Праз месяц драматург ужо паведамляе Разанаву пра гатовы чарнавік (21.09.1928): «Дасылаю табе не сцэнарый і не тэму, а першапачатковае трызненне з нагоды п’есы. Пастарайся ў ім разабрацца і выслаць сваё меркаванне. [...] Назваць п’есу можна было б “Стаўка на жыццё” ці нешта ў гэтым родзе. Мне б хацелася напісаць камедыю бадзёрую і незласлівую, так бы мовіць, з катарсісам пад канец. Гэтую тэму можна было б зрабіць у выглядзе камедыі ў трох дзеях, а можна з многімі эпізодамі — гэта як зручна тэатру. Калі тэма

495 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 228, с. 1.

496 *Там жа*, с. 2.

497 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 329, с. 1.

падыдзе, займуся сцэнарыем»[498]. Апрача таго, Заяіцкі адзначыў, што будзе старацца, каб у драме былі выразна прадстаўленыя два пункты гледжання — мяшчанскі і моладзевы — на праблему кахання, шлюбу, цяжарнасці, рэўнасці і беднасці. Прапанаваная пісьменнікам версія[499] была прынятая, а пазней узбагачаная народным каларытам і дастасаваная да беларускіх рэалій Разанавым і Міцкевічам. Такім чынам, на афішы апынуліся ажно тры аўтары гэтага сцэнічнага твора.

Дзеянне драмы адбываецца ў адным з занядбаных беларускіх мястэчак і крыху нагадвае папулярную ў тыя часы аповесць «Дванаццаць крэслаў» (1928) І. Ільфа і Я. Пятрова. У мястэчка прыехаў авантурнік Гундоўскі, які стараецца ўвайсці ў давер да мяшчан. Выкарыстоўваючы іх незадаволенасць савецкай уладай, ён хоча выманчыць у іх грошы з мэтай, як ён сцвярджае, дзяржаўнага перавароту. Яго план можа быць рэалізаваны дзякуючы падтрымцы Грыгорыя Буйчука (Базыль Бялінскі) і яго жонкі Сцепаніды (Вольга Барысевіч), у доме якіх збіраюцца мяшчане. У самога Буйчука ўлада адабрала двухпавярховы цагляны дом на рынкавай плошчы і прымусіла яго пераехаць у сціплейшы, драўляны, а пазней пазбавіла працы з прычыны нежадання Буйчука карыстацца беларускай мовай. Каб вытрываць у новых умовах, ён здае адзін пакой акцёрам вандроўнага цырка. Аднойчы Буйчук запрашае да сябе дзякана з дзвюма дочкамі, Гуляй (Стэфанія Станюта) і Муляй (Ганна Лонгіна), крамніка Глытача, рэзніка Шлёмы (Канстанцін Саннікаў) і чыноўніка Цапкіна (ад беларускага слова «цапаць» — «хапаць»), з якімі збіраецца абмеркаваць актуальную сітуацыю і прапанаваць нейкае рашэнне. Падчас размовы ён задае каверзныя пытанні, спрабуючы даследаваць стаўленне сваіх гасцей да новай улады. Сам ён не хавае сваёй нянавісці і абурэння, што яго прымушаюць гаварыць на «хамскай і паганай» беларускай мове (у адрозненне да «спеўнай і мілагучнай» польскай, якую ён вывучыў за два тыдні) і купляць дзяржаўныя аблігацыі, якія яму не па кішэні. Апрача таго, яго пазбавілі грошай, якія ён заплаціў у ашчадную касу, і выкраслілі з шэрагу членаў прафсаюза.

Раптоўна ў кватэру Буйчукоў забягае анархіст і эсэр Кулішанскі з крыкам: «*Савецкая ўлада зрынута!*» — і ў доказ паказвае дакумент польскага генеральнага штаба. Раптам разлятаецца моцны грукат.

498 *Там жа*, с. 2.

499 Сцэнарый камедыі С. Заяіцкага «Простыя сэрцы», РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 480, с. 1—11.

Усе намагаюцца недзе схавацца, думаючы, што наступ акурат пачаўся. Аднак праз імгненне высвятляецца, што гэта ў суседнім пакоі рэпетуюць свой выступ цыркачы Рабінзон і Эсмеральда. З прычыны недахопу месца яны звяртаюцца да Буйчукоў з просьбай саступіць ім на нейкі час другі пакой. Сцепаніда абураная іхняй просьбай: «*Начамі не сплю, толькі чуйную, каб зранку не прачнуцца з адрэзанай галавой і без гроша ў кішэні*» (с. 26)[500]. Калі ўрэшце гаспадары з гасцямі застаюцца сам-насам, Буйчук запрашае ў пакой Гундоўскага, які хаваўся за печкай. Усе ўражаныя. Гундоўскі прызнаецца, што вымушаны хавацца пад іншым прозвішчам — гандляра бакалейнымі таварамі Сідарава — і расказвае, што толькі вось прыехаў з-за мяжы. Намякае на знаёмства з Нэвілам Чэмберленам і распавядае, як у Варшаве сустрэў Пілсудскага, які выказаў яму сваю падтрымку, сказаўшы: «*Едзь, братка, у БССР і скінь савецкую ўладу*». Таксама ён абяцаў, што ўсе беларускія пралетарыі будуць павешаныя на ліхтарах, а на трон у Расіі вернецца цар. Намагаючыся пераканаць прысутных у перавазе капіталістычнага ладу, Гундоўскі расказвае, што на Захадзе ўсе жывуць заможна і маюць уласныя аўтамабілі. Новы цар, які знаходзіцца ў Лондане, толькі чакае адпаведнага моманту, каб прыехаць у Петраград і прыняць уладу. Тым, хто гатовы даць грошы, якіх не хапае, на дзяржаўны пераварот, ён абяцае ва ўзнагароду высокія працэнты. Радасная вестка аб вяртанні старой улады і значных выгадах прыводзіць да таго, што кожны з прысутных аддае для гэтай высокай мэты ўсе свае ашчаджэнні.

Сямейную сітуацыю Буйчукоў ускладняе дачка Галя. Закаханая ў чыноўніка Цапкіна, які ўжо пры савецкай уладзе здолеў дабіцца высокай пасады, Галя чакае дзіця. Цапкін ахвотна карыстаецца гасціннасцю Буйчукоў і ўдзельнічае ў прыёмах і забавах, аднак заўжды падкрэслівае сваю прыналежнасць да партыі. Жаніцца з Галяй ён не хоча, бо лічыць гэта мяшчанскімі забабонамі. Калі дзяўчына пра гэта даведваецца, ёю авалодвае роспач. Хітры Гундоўскі, у сваю чаргу, прапануе Галі выйсці за яго замуж, зрабіць аборт і выехаць за мяжу. Ён абяцае, што дзяўчына будзе ў Варшаве «першай прыгажуняй». Спачатку Гундоўскі спявае: «*За кардонам, як мы чуем, / што за людзі, што за рай! / Кожны можа быць буржуем, / толькі досыць грошы май*» (с. 54), а пазней просіць Буйчукоў дапамагчы яму ў гэтым праекце. Галя ў роспачы вырашае здзейсніць самагубства. Яе ўратоўвае Рабінзон, які выпадкова зайшоў у ейны пакой. Рабінзон і Эсмеральда расказваюць Галі гісторыю смерці іхнага дзіцяці, пераконваючы яе адмовіцца ад аборту. Выпадкова яны знаходзяць спіс членаў канспірацыйнай групы «Няхай жыве пераварот!» і вырашаюць сачыць за імі.

Сітуацыя крыху змяняецца пасля прыезду з Мінска пляменніка Буйчукоў, камсамольца Данілы, разам з сяброўкай Фаняй Лімсон. Яны адразу пачынаюць расказваць пра беларусізацыю: «*Той, хто ў Беларусі не ведае беларускай мовы, не ёсць савецкім чалавекам*» (с. 82). Фаня марыць скончыць вучобу і выехаць у правінцыю, каб прапагандаваць там беларускую культуру. Даніла ўзгадвае часы, калі быў закаханы ў Галю. Цяпер, дазнаўшыся пра яе няшчасце, ён даволі хутка прапаноўвае ёй ажаніцца і нават вызначае дату вяселля (субота, 22.00). У сваю чаргу, Рабінзон і Эсмеральда, даведаўшыся пра спробу арганізацыі мяшчанамі дзяржаўнага перавароту, змаўляюцца з камсамольцамі зладзіць у клубе канцэрт, які будзе імітаваць пераварот. Гэты канцэрт будзе суправаджаць вяселле Галі з Данілам.

Пагалоскі аб набліжэнні перавароту шырацца ўсё больш. Гундоўскі ходзіць па мястэчку і працягвае збіраць грошы, сцвярджаючы, што яму не хапае ўсяго 10–15 чырвонцаў. Буйчук і Шлёма ахвотна ахвяруюць яму грошы. Першы дастае са схованкі ўсе свае зберажэнні, а другі амаль што сілай выцягвае для гэтай мэты пратэрмінаваныя даўгі са сваіх даўжнікоў. Марачы адкрыць уласны банк, Шлёма сцвярджае: «*Трынаццаты год савецкай улады будзе яе апошнім*» (с. 89). Некалькі мясцовых габрэяў будуюць планы, каб пасля перавароту пераехаць у Бірабіджан[501].

Набліжаецца канцэрт, на які сабраўся амаль увесь горад. З Мінска прыязджае паштальён і прывозіць добрую навіну: беларускі ўрад дае зямлю самым бедным сялянам. Сярод сабраных выбухае вялікая радасць. Пачынаецца сапраўднае шоу, чуваць феерверкі і стрэлы з гарматаў. Калі пераапранутыя ў афіцэраў і салдат камсамольцы з воклічам «*Няхай жыве цар!*» пачынаюць бойку, мяшчане зрываюцца са сваіх месцаў і пляскаюць у далоні. На жаль, праз імгненне высвятляецца, што гэта быў толькі жарт. Адныя моцна засмуціліся, другія ж смяюцца і вяселяцца, спяваючы: «*Гэй, маладыя, расчыняйце вочы. / Перад вамі ўсё жыццё, не схіляйце шыі*». Даніла выклікае міліцыянта і перадае яму Гундоўскага, які, як выяўляецца, доўгі час быў у вышуку.

500 Тут і далей *С. Разанаў, С. Заяіцкі, М. Міцкевіч, «Простыя сэрцы» (з рэжысёрскімі заўвагамі С. Разанава)*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 41.

501 Бірабіджан — горад на далёкім усходзе Расіі. Быў заснаваны ў 1915 г. спачатку як чыгуначная станцыя. У 1928 г. савецкая ўлада вырашыла засяліць гэтыя тэрыторыі габрэйскім насельніцтвам, у выніку чаго з'явілася Габрэйская аўтаномная вобласць (7.05.1934). Многія габрэяў вымусілі міграваць на гэтую тэрыторыю.

П’еса адсылае да тагачасных рэалій — канца перыяду НЭПу і абвастрэння эканамічнай палітыкі; ад’езду з Расіі Льва Троцкага («*Ці не лепей паехаць на Захад і напісаць усю праўду аб Савецкім Саюзе, як гэта зрабіў Леў Троцкі?*» (с. 32) — пытае Кулішанскі); запалохвання насельніцтва органамі бяспекі (ГПУ); няпэўнай сітуацыі з габрэямі. Многія героі наракаюць на цяжкія ўмовы жыцця, адсутнасць грошай і надта высокія падаткі. Напрыклад, Сцепаніда жаліцца, што абышла ўсе рынкі і крамы ў мястэчку і амаль нічога не змагла купіць: няма ані мяса, ані сала. У сваю чаргу, Буйчук скардзіцца, што, апрача адсутнасці тавараў, пануе страшная дарагоўля: улетку можна купіць толькі 300 грамаў цукру, узімку не хапае грошай, каб купіць дрэва ацяпляць дом, а ўвесну няма ў чым выйсці на шпацыр. Яго наведнік, гандлёвы агент, спрабуе выцягнуць з Буйчука грошы. Гандляр прапаноўвае яму ўступіць у Таварыства прыхільнікаў радыё, сыграць у латарэю альбо хаця б купіць значак, маўляў, заўважыўшы яго, людзі будуць прымаць Буйчука за генерала і будуць аддаваць чэсць. На жаль, усе намаганні агента церпяць фіяска. «*Рукі прэч ад маёй кішэні!*» (с. 62) — выкрыквае раззлаваны назойлівасцю гандляра Буйчук. Рэцэпт вырашэння ўсіх праблем мае Гундоўскі, які прапануе выехаць за мяжу або перачакаць, пакуль вернецца царызм: «*З ямы гэтай ў свет шырокі, / за граніцу, за кардон. / Дзе ні пройдзеш два-тры крокі — / проша, бітта і пардон*» (с. 55). Ён гаворыць, што там «увесь народ адукаваны», а «селянін не загадвае табе, што рабіць».

Параўноўваючы дзве версіі драмы, можна заўважыць, што Разанаў змякчыў або наогул выкрасліў пэўныя фрагменты. Напрыклад, у выніковай версіі стасункі паміж Галяй і бацькамі былі пазбаўленыя ранейшай злосці (у першай версіі Буйчук, даведаўшыся пра цяжарнасць дачкі, крычыць: «*А ты нягодная дзеўка!*», а калі дзяўчына не хоча згаджацца на шлюб з Гундоўскім, выганяе яе з дома). Выкраслена таксама некалькі рэплік пра габрэяў. Выдалена рэакцыя Сцепаніды на сітуацыю з Рабінзонам і Эсмеральдай («*А што з імі, габрэямі, будзе? Хіба яны здохнуць?*» (с. 19) і меркаванне, прыпісанае Пілсудскаму (у адным фрагменце тэксту яго думка гучала наступным чынам: «*Усе габрэі пяройдуць у каталіцызм*», а ў другім: «*Трэба ў Расіі вярнуць манархію, каб габрэям жылося добра. Але каб і расіянам няблага было*» (с. 30). У сваю чаргу, засталася сцэна здзіўлення Сцепаніды на прапанову Данілы, каб яго сяброўка Фаня жыла з ім у адным пакоі: «*Але ж яна габрэйка!*» (с. 104). «Калі гаварыць пра ўнутраную ідэю, то яна наступная: у I і II дзеі — глядзіце, якія яны ўсе камічныя! А ў дзеі III: свет цудоўны, і мы самі яго ствараем. [...] Іронія мусіць быць далікатнай, у той час як у I дзеі яна можа быць агрэсіўнай», — тлумачыў Разанаў канцэпцыю пастаноўкі Валянціне Хадасевіч. Іроніяй была прасякнута не толькі сама фабула, але і большасць герояў драмы, касцюмы, сцэнаграфія, музыка і тэксты песень. Разанаў разлічваў на тое, што жывы, чысты, натуральны смех дазволіць публіцы з дыстанцыі паглядзець на саміх сябе, уласнае жыццё, будучыню і працэсы, якія адбываюцца ў краіне.

Аўтарам драмы ўдалося з’едліва, арыгінальна і запамінальна паказаць кожнага персанажа з «мяшчанскага лагера». Напрыклад, Грыгорый і Сцепаніда Буйчукі — пара канфармістаў, хлусаў, дэспатаў і падбухторвальнікаў да бунту. Кулішанскі, памяшаны на канспірацыі, дамагаецца, каб нават у коле блізкіх знаёмцаў быў пароль і на ўсялякі выпадак трымае ў кішэні бомбу — рэквізіт. Дочкі дыякана — «паненкі, якія нагадваюць пульхныя булачкі»: Гуля (Серахвіма) і Муля (Херувіма) — капрызлівыя і распешчаныя, з арыстакратычнымі прэтэнзіямі. Галоўны і пастаянны іх занятак — сваркі паміж сабой з розных нагодаў: якая з іх лепей выглядае, як правільна гаварыць і танчыць, ці сёння мужчына павінен праводзіць жанчыну, ці можна і наадварот. Цапкін, у сваю чаргу, — тып сучаснага кар’ерыста, чалавек без прынцыпаў, які зможа прыстасавацца да любой сітуацыі. Прыгожы і культурны з выгляду, ён ламае жыццё спачатку Галі, а пасля Гулі і Мулі. Уся яго крывадушная філасофія жыцця заключаецца ў наступных словах: «*Дзеці — дрэнная падзея, / разумею гэта сам. / Не цярплю малых дзяцей я, / ні сямейных розных драм. [...] Каб разважыць прынцыпова, / я прымушан ўсім сказаць, / што этычна і здарова / заўжды з новаю гуляць*» (с. 47). Ён часта любіць паўтараць: «*Сексуальная пацяга мой хвалюе арганізм*».

Аўтары тэксту вырашылі пакпіць з аднаго з самых хворых месцаў савецкай рэчаіснасці — чэргаў. Як сцвердзіў дыякан, чарга існуе з часоў Адама і Евы і ёсць неаддзельным элементам чалавечага жыцця. Яна спадарожнічае чалавеку паўсюль: у краме, лякарні, ЗАГСе і нават у бібліятэцы. Жыхары мястэчка вымушаныя стаяць у чэргах па асноўныя тавары — мяса, цукар ці хлеб. Каб крыху палегчыць сабе жыццё і расквеціць час, некаторыя займаюць адначасова нават і дзве чаргі, а падчас гэтага спяваюць: «*Стаім у чарзе мы шчыльна, / сачым мы надта пільна, / каб не пралез хто без чаргі*» (с. 98). Каб падкрэсліць інтэрнацыянальны характар чаргі, рэжысёр выводзіць на сцэну прадстаўнікоў розных нацыянальнасцяў, апранутых у народныя строі: татарына, габрэя, жыхароў Каўказа і азіяцкіх рэспублік. «*Чаго мы дачакаліся! І гэта называецца культурная рэвалюцыя!*» (с. 11) — абураецца адзін з герояў, даведаўшыся, што Галя павінна стаць у чаргу, каб узяць кнігу з бібліятэкі. Купец падхоплівае гэтую тэму і гаворыць: «*Чар-*

га неабходна чалавеку, як вада» (с. 101) — і распавядае абсурдную гісторыю хлопчыка, які яшчэ ў дзяцінстве стаў у чаргу на пошце па марку і чакаў так усё жыццё, пакуль у яго не вырасла сівая барада. У сцэне на базары аўтары п'есы не пашкадавалі і прадстаўніка ўлады: міліцыянт мае комплексы і баіцца, што яго абсмяюць. Ён патрабуе, каб кожны крамнік замыкаў сваю краму на час абеду, і спрабуе апраўдаць гэтае сваё жаданне: *«Я савецкі чалавек»*, *«Я полностью савецкі і беларускі чалавек на все 100%»*, *«jestem przyjacielem ludzi pracy»*, *«злодзеі і бандыты глядзяць на мяне са страхам»* (с. 94–95)[502].

Аўтары відовішча цалкам інакш уяўлялі сабе прадстаўнікоў «прагрэсіўнага свету» — маладых людзей, прыхільнікаў і прапагандыстаў новай улады. Яны без выключэння актыўныя, інтэлігентныя і цвяроза мысляць, прагнуць змяніць да лепшага навакольны свет. Даніла без ваганняў спрабуе любой цаной уратаваць Галю і змяніць ейнае жыццё. Рабінзон і Эсмеральда рыхтуюць складаны акрабатычны нумар, які дазволіць ім зарабіць грошай і ў той жа момант будзе дэманстрацыяй сілы духу, моцы і прыгажосці чалавечага цела. Яны абое перакананыя, што выконваюць важную місію ў грамадстве, якое якраз змяняецца: упрыгожваюць і аздабляюць жыццё, даюць людзям надзею і веру, бо іх рызыкоўныя акрабатычныя нумары альбо майстэрскае пераўвасабленне ў жывёл (ката, ільва ці тыгра) прыводзяць усіх у захапленне. А калі яны з энтузіязмам спяваюць: *«Мы як паветра, / як подых ветру. / Не ведаем страху зусім»* (с. 19), няма сумневаў, што яны дасягнуць поспеху. Самастойна прыдуманая і падрыхтаваная імі праграма становіцца маніфестацыяй фантазіі і прыгажосці.

Пасля поспеху «На прадвесні» Разанаў збіраўся працягваць супрацоўніцтва з Нінай Айзенберг. Тая, у адказе на прапанову рэжысёра, не хавае сваёй радасці (14.02.1929): «Ваша прапанова вельмі мяне зацікавіла. Ужо здаўна я мару папрацаваць над сучаснай камедыяй. Я ахвотна згаджуся стаць мастаком і аўтарам касцюмаў, хоць і ўсведамляю, што гэта будзе нялёгкая праца»[503]. Разанаў у наступным лісце (22.03.1929) спрабуе яе заахвоціць: «Урэшце, у вас будзе пастаноўка сапраўднай, вялікай камедыі, дзе можна праявіць свой сатырычны талент. [...] Дзея першая: інтэр'ер у мяшчанска-буржуазным стылі; дзея другая: кватэра, базар і вуліца — усё ў стылі камсамольска-беларускім; дзея трэцяя: сучасная зала ў клубе і эстрада». «Трэба будзе праявіць

502 Арыгінал захаваны.

503 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 311, с. 4.

вялікую вынаходлівасць. Сцэнаграфія мусіць быць суцэльна жывая, малюнкі на шпалерах павінны рухацца. А ўсё гэта мусіць быць зроблена лёгкай і адчувальнай да жарту рукой, нават з сатырычным запалам»[504], — адзначаў рэжысёр. Аднак яе першая сцэнаграфічная канцэпцыя разыходзілася з бачаннем Разанава. У наступным лісце ён пісаў да мастачкі (13.04.1929): «На жаль, многія з выкананых вамі эскізаў не адпавядаюць маім чаканням. [...] У прадстаўленні вялікі акцэнт мы ставім на псіхалагічную праўдападобнасць герояў і на іх вялікае пачуццё гумару, такое вялікае, каб аўдыторыя гэта выразна адчувала. Калі ж гаворка аб сцэнічнай прасторы, то вы павінны памятаць пра базавы прынцып — пастаянна зменную сцэнаграфію. Мне б хацелася, каб для ўсіх гэтых патрабаванняў вы знайшлі самыя дасканалыя вобразныя вырашэнні. Адным словам, каб гэта было і па-мастацку, і дэкаратыўна, і паслядоўна»[505].

Яе наступныя ідэі, хутчэй за ўсё, не задавальнялі рэжысёра, бо праз нейкі час Разанаў вырашае адмовіцца ад супрацоўніцтва з Айзенберг, а яе месца прапануе адразу двум мастакам — ужо раней звязанаму з тэатрам Георгію Гольцу (6.05.1929)[506] і Валянціне Хадасевіч[507] (3.05.1929)[508]. Прагледзеўшы першыя эскізы ў выкананні Гольца, Разанаў зразумеў, што мастак не будзе адпавядаць яго чаканням. Тады ўсе свае надзеі рэжысёр пачынае ўскладаць на Хадасевіч. Ён едзе ў Маскву, дзе асабіста сустракаецца з мастачкай

504 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 202, с. 5.

505 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 202, с. 4.

506 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 217, с. 9. Як вынікае з перапіскі, Гольц даволі хутка ўзяўся за працу і падрыхтаваў праект для сцэны на базары. У лісце да мастака Разанаў падкрэслівае: «У натоўпе апрача чорнага павінны быць выкарыстаныя таксама і іншыя колеры. Група армян павінна адрозніваццa фарбамі ад групы мусульман» (РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 217, с. 11).

507 Валянціна Хадасевіч (1894—1970) — скульптар, графік, мастачка. Вучылася ў майстэрні Гуга фон Хабермана ў Мюнхене (1910—1911) і ў аднаго з найвялікшых прадстаўнікоў фавізму Кееса ван Донгена ў Парыжы (1911—1912). Вярнуўшыся ў Маскву, у 1912 пачала працаваць у Уладзіміра Татліна. З 1914 г. супрацоўнічала з колам мастакоў, звязаных з часопісам «Аполлон». Яе сцэнаграфічным дэбютам стала «Дрэва пераўтварэнняў» (1919) Мікалая Гумілёва. У 1922 г., пасля паўгадовага знаходжання ў Берліне, падрыхтавала графічную серыю пад назвай «Новы Берлін». Працавала мастаком Акадэмічнага тэатра оперы і балета ў Ленінградзе (1932—1936).

508 С. Разанаў звяртаецца да В. Хадасевіч за пасярэдніцтвам Л. Якунінай, аўтаркі сцэнаграфіі да спектакля «Маёмасць» А. Караваевай. Пры нагодзе ён просіць яе перадаць Хадасевіч інфармацыю аб гісторыі і спецыфіцы працы БДТ-2.

(18.02.1929). У гэты час Хадасевіч ужо мае досвед працы з такімі майстрамі, як Гуга фон Габерман, Кеес ван Донген і Уладзімір Татлін. У заснаваным Сяргеем Радлавым Тэатры народнай камедыі[509] яна выканала сцэнаграфічныя праекты ажно для дванаццаці спектакляў (1919—1922). Дзякуючы вучобе ў выбітных майстроў Хадасевіч назаўжды захавала прыхільнасць да дакладнай формы і празрыстай вобразнай канцэпцыі. «Вострыя лініі, светлыя, выразныя фарбы, чыстыя адценні, чытэльныя сімвалы і арнаменты»[510] — гэта, паводле пісьменніка Міхаіла Кузміна, характэрныя рысы Хадасевіч. Яе творчасці былі не чужыя іронія, гратэск, яркасць фарбаў і эксцэнтрычнасць. Як падкрэсліваў даследчык Стэфан Макульскі, у дваццатыя гады Хадасевіч была ўжо «вялікай, дасканалай, цалкам сфармаванай мастачкай. Сярод цэлай плеяды сучасных мастакоў цяжка было знайсці кагосьці, хто б параўнаўся з ёю»[511]. Як заўважае іншы сучасны даследчык Віктар Бярозкін, мастачка, звязаная перадусім з аб'яднаннем «Мир искусства», спалучала ўласцівую гэтаму кірунку «гульню ў стыль» з імкненнем да «яркасці і натуральнасці»[512], была прыхільніцай папулярных у той час вобразных канцэпцый — кубізму і кубафутурызму. Ведаючы пра ўсё гэта, Разанаў у адным з лістоў да яе падкрэслівае (14.06.1929): «Макет не павінен быць надта масіўным, а з тэхнічнага пункту гледжання — нескладаным, г. зн. не павінен змяшчаць у сабе занадта далікатных і складаных механізмаў»[513]. Праца над сцэнаграфіяй працягнулася ажно да канца лета. Каб адзначыць яе важнасць, рэжысёр згадвае ў чарговым лісце (27.08.1929): «Ад паспяховасці і якасці вашай працы залежыць цяпер увесь наш сезон і, хоць, можа, і прагучыць гэта пафасна, таксама і лёс усяго нашага тэатра. Гэтая пастаноўка абсалютна не можа быць недапрацаванай ці зробленай абы-як»[514].

509 Гл. А. Крусанов, *Театр Народной комедии*, [в:] А. Крусанов, *Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор), т. 2: Футуристическая революция (1917—1921)*, кн. 1, Москва 2003, с. 535–554.

510 М. Кузмин, *В.М. Ходасевич*, [в:] *Валентина Ходасевич*, Ленинград 1927, с. 9.

511 С. Мокульский, *Валентина Ходасевич как мастер театрального костюма*, [в:] С. Мокульский, *О театре*, Москва 1963, с. 407.

512 В. Березкин, *Советская сценография 1917—1941*, Москва 1990, с. 40.

513 *Письмо Сергея Разанова Валентине Ходасевич (3.05.1929)*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 279, с. 1.

514 *Письмо Сергея Разанова Валентине Ходасевич (3.05.1929)*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 279, с. 5.

У верасні на пасяджэнні мастацкай рады макет сцэнаграфіі і частка эскізаў[515] былі прынятыя. «Акцёры і маладыя рэжысёры былі проста ў захапленні. Не падлягае сумневам, што Хадасевіч — вельмі здольная мастачка. Хоць мне давялося парадкам намучыцца, каб утаймаваць ейны футурыстычны стыль і празмерную схільнасць да эстэтызацыі, скіроўваючы яе на патрэбныя тэатру пуці. Цяпер праца ідзе як па масле»[516], — з задавальненнм піша Разанаў у лісце да Міцкевіча (19.09.1929). Рэпетыцыі спектакля распачаліся на пачатку жніўня. Да дзясятага верасня планавалася падрыхтаваць шэсць сцэн разам з усімі музычнымі нумарамі (сола, дуэты, гурт, хор), а 10–29 верасня пачаць працаваць над некалькімі найважнейшымі эпізодамі і танцавальнымі нумарамі. З 25 верасня рэпетыцыі павінны былі адбывацца ўжо на сцэне. Прэм'ера спектакля спачатку была запланаваная на 24 кастрычніка 1929 года, аднак з прычыны працяглых прац над эскізамі касцюмаў і цяжкасці з іх шыццём (сярод іншага абмежаваныя магчымасці тэхнічнай базы) перанесеная на тэрмін 1 снежня. Каб паскорыць працу над касцюмамі, адміністрацыя тэатра звярнулася з просьбай прыняць заказ у цэнтральнай кравецкай майстэрні ў Ленінградзе.

У лісце да Некрашэвіча Разанаў падкрэслівае (8.10.1929): «Гэта першая спроба паставіць музычную камедыю, якая закранае сучасную праблематыку. Некаторыя акцёры граюць вельмі добра. Аднак баюся, што вастрыё сатыры для шырокага кола гледачоў акажацца занадта далікатным. Сама ж пастаноўка змяшчае мноства задумак, наватарскіх не толькі для Беларусі. Апрача спробы выкрыць пэўныя негатыўныя з'явы і сатырычна зірнуць на рэчаіснасць, мне захацелася таксама крыху пакпіць з сучаснай аперэты, з рознага кшталту "ўнутранай красы". Спадзяюся, што, нават калі мяне вымусяць прыдумляць усялякія фокусы з кукардамі і карункамі, гэта будзе прынята за чыстую манету (так, як гэта мела месца ў "Разломе"), бо калі б я ўзяўся падкрэсліць пэўныя рэчы, як у "Рэйках", то баюся, што гэта магло б не спадабацца»[517].

На першым этапе працы над спектаклем Разанаў меў намер паказаць на сцэне тыповае мяшчанскае жытло, перагружанае мэбляй і рознымі прадметамі хатняга ўжытку. Большая частка першай дзеі мусіла адбывацца на кухні ў Буйчукоў, таму трэба было стварыць адпаведны клімат і ўтульную атмасферу. Падрыхтаваны спіс неаб-

515 Эскізы касцюмаў да спектакля «Простыя сэрцы», РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 528, с. 1–2.

516 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 247, с. 2.

517 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 250, с. 1.

ходнага рэквізіту: прымус, мясарубка, кавамолка, філіжанкі, прас, тарка, посуд і інш. Пазней, аднак, ад гэтых ідэй адмовіліся, абмежаваўшыся толькі шафай, самаварам, сталом і васьмю крэсламі. На шпалерах былі намаляваныя буйныя памерам рамонкі, пчолы і матылькі. У нейкія моманты падчас руху паваротнай сцэны здавалася, што жамяра пачынае лётаць і спрабуе сесці на адну з хатніх кветак.

Паводле канцэпцыі Хадасевіч, уся сцэна мусіла нагадваць сельскі абразок, на якім «намаляваныя» постаці раптоўна ажываюць, пачынаюць рухацца, каб праз нейкі час зноў «застыць». Для гэтага сцэна, як і карціна, «апраўленая» ў вялізную раму. У сваю чаргу, у дзеі II на фоне з'яўляецца другая, крыху меншая рамка, якая ёсць нібы адлюстраваннем той, большай. Гэтая рамка нагадвала таксама акно, праз якое відаць прамысловы краявід вялікага горада. З гэтай мэтай выкарыстоўваліся лямпачкі для кішэнных ліхтарыкаў — калі яны пачыналі мігцець, то рабілі ўражанне далёкіх «гарадскіх агнёў». Калі рамка крыху «з'язджала» ўніз, то паказвала вялікі мяшчанскі ложак, засланы ўзорыстым покрывам з пірамідай падушак. На ім сядзела летуценная Галя, якая наіўна верыла ў чысціню пачуццяў Цапкіна і ўяўляла сабе шчаслівае мяшчанскае жыццё ў атачэнні купкі дзяцей. Традыцыйны «мяшчанскі абразок» быў выдатна стылізаваны і адначасова спарадзіраваны. Усе элементы сцэнаграфіі пачыналі «гучаць», напаўняючыся па меры развіцця дзеяння рознымі значэннямі і сэнсамі.

У манеры «карціны» былі вырашаны ўсе «мяшчанскія» сцэнкі з дзеі I. Васьмёра гасцей, прысутных у кватэры Буйчука, стаяць або сядзяць, ствараючы роўныя геаметрычныя формы — лінію, паўкола ці кола. Напрыклад, яны становяцца ўздоўж адной лініі, твар у твар з гледачом, альбо наўскось; усе сядзяць вакол стала; ствараюць пары (Буйчук — Сцепаніда, Глытач — Гуля, Шлёма — Муля, дзяк — Цапкін) альбо дзеляцца на дзве групы (у адной — тры чалавекі, у другой — пяць) і разыходзяцца ў розныя куты пакоя. Калі сыходзяць Гуля і Муля, яны ствараюць новыя камбінацыі або становяцца хаатычна, у адвольным парадку. Іх рухі і разнастайнасць строю прыводзяць да таго, што ў гледача яны пачынаюць асацыявацца з абстрактным мастацтвам. Пасля кожнай сцэны адбываецца кароткая паўза. Раптам раздаецца грукат у дзверы, зляканыя госці спрабуюць схавацца — пад стол, пад крэсла, нават пад абрус — альбо стаць ля сцяны, намагаючыся ўціснуцца ў яе. Калі Рабінзон з Эсмеральдай дэманструюць ім свае эквілібрыстычныя таленты, усе стаяць нерухома, прыпадабняючыся да статуй.

Сцэна на рынку, паводле мастацкай канцэпцыі Хадасевіч, нагадвала карціну ў духу прымітывізму. Пасярэдзіне знаходзілася зігзагападобная лесвіца, а па абодвух баках стаялі крыху пахіленыя слупы з абвесткамі і крамкі з крыва прыбітымі на іх стракатымі шыльдамі. Здавалася, што праз імгненне ўся сцэнаграфія пачне рухацца і «граць» разам з акцёрамі. Лесвіца вяла так высока, што, здавалася, падпірала неба, а той, хто б стаў на апошнюю прыступку, дакрануўся б да месяца. У вочы кідаліся транспаранты: «Галантарэя для мас!» і «Хто не есць, той галадае» (парафраз вядомага паслярэвалюцыйнага лозунгу «Хто не працуе, той не есць»). Вывешаныя шыльды — «Прыватны гандаль яйкамі», «Крама кааперацыйнага таварыства», «Галантарэя ў Глытача» і «Продаж мінеральнай атруты» (замест «Продаж мінеральных угнаенняў») — былі такімі выразнымі, нібыта яны заахвочвалі кліентаў заходзіць у крамы і рабіць пакупкі. Аднак выявілася, што ўсё гэта фікцыя. Большасць кіёскаў свяцілася пустатой, а да тых, дзе яшчэ былі рэшткі тавару, тут жа станавіліся чэргі. Каб заняць час, акцёры, што стаялі ў чэргах, спяваюць прыпеўкі (напрыклад: «Ах, я сёння ўсе базары / пааблецела сама. / Быцца счэзлі ўсе тавары. / Сала мала, / масла мала, / парасяціны няма») і бавяцца: па чарзе падымаюць то адну, то другую нагу, удаючы вусеня. Потым пачынаюць звівацца змяёй альбо ствараюць іншыя фігуры, напрыклад «кураня». Праз нейкі час усе вяртаюцца на зыходныя пазіцыі. На заканчэнне гэтай кампазіцыі прысутныя на сцэне спяваюць: «Ах, у суботу, ах, у суботу, / чакаем мы пераварoту. / Ах, у суботу, ах, у суботу, / пераменіцца жыццё» (с. 118). Затым зверху, па лесвіцы, у танцы спускаюцца сем маладзенькіх і густоўна апранутых дзяўчат. Кожная з іх мае на сабе прышпіленую адну з геаметрычных фігур — квадрат, круг або трохкутнік. Усе сукенкі і доўгія хусткі рознага колеру. Калі зверху на вяроўках апускаюцца раскрытыя парасоны, дзяўчаты ловяць іх і пачынаюць танчыць у стылі «girls». Пасля куплетаў, якія апяваюць заходні лад жыцця, на фоне з'яўляецца надпіс «Парыж», абрысы Эйфелевай вежы і дзве пары, якія танчаць спачатку бастон, а пасля чарльстон. Буйчук з жонкай намагаюцца пераймаць іхнія выкрунтасы, але выглядаюць камічнымі і вартымі жалю.

Найбольш насычанай сімволікай і багатай на розныя экспрэсіўныя сродкі была апошняя, III дзея. «Фінал — карнавал — варта прадставіць вельмі відовішчна (выкарыстаць шалі, ліхтарыкі, серпантын). Павінна быць стопрацэнтна сучасна»[518], — раіў мастач-

518 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 279, с. 3.

цы рэжысёр. Хаця III дзея складалася з болей за дзясятак невялікіх сцэнак, аднак яны так цудоўна спалучаліся, што рабілі ўражанне адной, непадзельнай цэласці. Яны служылі кантрастам для дзвюх папярэдніх дзеяў, у якіх дамінавалі рамансы, куплеты аб перавагах мяшчанскага жыцця і танцы жанчын лёгкіх паводзінаў. Значным кантрастам да іх былі патрыятычныя і камсамольскія песні, спартовыя гульні і акрабатычныя нумары. Гэта нагадвала папулярныя ў дваццатыя гады народныя маёўкі або выступы рэвалюцыйных тэатраў, сярод іншага «Сіняй блузы», якія Хадасевіч добра ведала. Іх галоўныя героі, маладыя хлопцы і дзяўчаты ў спартовых кашульках, штоніках і кедах, выпраменьвалі энергію і моц. Сярод іх вылучаўся Рабінзон, які быў не толькі натхняльнікам гэтых сцэн, але і іх верхаводам. Ужываючыся ў гэтую новую ролю, Ільінскі хацеў прадэманстраваць атачэнню свае магчымасці і давесці, што ён зможа сыграць такія розныя тыпы.

Дзея III пачынаецца з гульні ў валейбол. Члены дзвюх камандаў выходзяць на сцэну павольным крокам і пасля кароткага разагрэву пачынаюць гуляць. Мяч ляціць ад аднаго спартсмена да другога, пакуль пасля некалькіх эфектных піруэтаў не трапляе на поле праціўніка. Калі яго выпадкова выбіваюць за межы поля, па яго бягуць двое гульцоў. Але вяртаюцца яны ўжо не з мячом, а з вялізным зямным шарам, які ледзьве могуць несці. Тут ім на дапамогу прыходзяць астатнія гульцы. Гэта выразная намінка на тое, што яны здольныя круціць цэлым светам і кіраваць усёй планетай. У гэты момант Гуля, Муля і Марыя Іванаўна, спрабуючы звярнуць на сябе ўвагу, танчаць фрывольны, эратычны танец. Камсамольцы, што падняліся на сцэну, перапыняюць іх і запрашаюць усіх у клуб. Там яны дэманструюць гімнастычныя практыкаванні, спяваючы пры гэтым аптымістычную, поўную запалу камсамольскую песню. Пасля яе заканчэння ўсе выдаюць гарлавыя гукі, нібыта пераймаючы оперных спевакоў, а чальцы духавога аркестру пачынаюць наладжваць інструменты. Як адны, так і другія робяць гэта хаатычна і вельмі гучна. Калі ўжо здаецца, што стала ціха, разлятаецца гучны «рык» трамбона.

Затым адбываюцца тры пантамімы з удзелам камсамольцаў. Аркестр грае добра вядомыя і папулярныя хіты. У першай пантаміме на лаўцы сядзіць прыгожая мяшчаначка і напявае беларускую песню. Да яе падыходзіць малады пралетарый (гэтыя ролі гралі Галя і Даніла), абдымае, нібы жаніх, і прапануе разам пайсці на працу. У доказ сваёй сілы некалькі разоў падымае вялікія штангі. Раптам на сцэну выходзяць бацькі дзяўчыны і пачынаюць яго лаяць. Той ад страху выпускае штангу, якая падае ў аркестравую яму. У другой пантаміме прадстаўлена цырымонія шлюбу той самай дзяўчыны з замежным купцом; поруч з папам на ўрачыстасці прысутнічаюць маці з бацькам. Таксама з'яўляецца закаханы ў дзяўчыну малады пралетарый, але з сумам адыходзіць. Пасля заканчэння шлюбнага рытуалу маладая пара прымае віншаванні ад бацькоў. Каб суцішыць боль, пралетарый хапаецца за молат і пачынае каваць. У трэцяй пантаміме паказана шлюбная ноч купца з дзяўчынай. Ён ходзіць па пакоі, мармычучы песню «Ехал на ярмарку ухарь-купец»[519], а праз хвілю танчыць чарльстон. Калі падыходзіць да маладой жонкі і хоча прытуліць яе, тая яго жорстка адштурхоўвае. Ён спрабуе ізноў, але той самы вынік. На трэці раз, калі ён спрабуе ўжыць сілу супраць упартай жонкі, з'яўляецца малады пралетарый, выганяе купца і падымае чырвоны сцяг. Падае дзяўчыне серп, сам бярэ молат і разам яны пачынаюць працаваць пад гукі мелодыі «Мы — кавалі»[520].

Урэшце пачынаецца самы важны момант спектакля. Дырэктар клуба на пачатку афіцыйнай часткі сустрэчы расказвае пра нядаўнія падзеі ў Кітаі і пра план на пяцігодку. Маладыя людзі не звяртаюць увагі на яго словы, замінаюць яму, прыбіраючы сцэну і рыхтуючы яе да выступу Рабінзона. Пасля ягонага эфектнага акрабатычнага выступу на сцэну на чале з афіцэрамі ўваходзяць салдаты ў масках і мундзірах Войска польскага і белагвардзейцаў. На кардонных конскіх галовах намаляваныя зялёныя яблыкі або грушы. У строях і формах пануе эклектыка: расійскія шапкі-аблавушкі суседнічаюць з цыліндрамі XIX стагоддзя, шаблі — з пісталетамі, хтосьці размахвае нават баксёрскімі пальчаткамі. Кавалерыя «выязджае» на кардонных коніках, па баках якіх звісаюць штучныя ногі вершнікаў. Плакат, які з'яўляецца ззаду («Класавага ворага бі!»), пачынае быць усё больш заўважным, ажно ўрэшце яго расцягваюць уздоўж усёй сцэны. Напружанне і разгубленасць сярод мяшчан такія вялікія, што адзін з іх, Кулішанскі, не вытрымлівае і кідае бомбу, якую заўжды насіў у кішэні. Аднак, як выяўляецца, гэта звычайны мячык. Усе выбухаюць смехам, і пачынаецца карнавал. Напрыканцы камсамольцы спяваюць дзве песні, адна з іх за-

519 Верш 1859 г. аўтарства Івана Нікіціна, аўтар музыкі — Якаў Прыгожы. Першы радок мае дзве рэдакцыі — «купец ехал на ярмарку» альбо «с ярмарки».

520 Гэтая песня (рус. «Мы — кузнецы») была напісаная рабочым Філіпам Шкулёвым у снежні 1905 г. падчас боек на барыкадах на Прэсні (Масква), а ўпершыню апублікаваная ў 1912 г. на старонках газеты «Невская звезда».

канчваецца словамі: «*Гэй, маладыя, / расчыняйце вочы. / Перад вамі ўсё жыццё!*» (с. 62).

Харэаграфія «Простых сэрцаў» была пастаўленая Тамарай Томіс, а музыку напісаў маскоўскі кампазітар Уладзімір Сокалаў-Фядотаў. Разанаў адзначаў (31.01.1929): «Ствараючы музыку для гэтага спектакля, з аднаго боку, трэба памятаць, каб з гэтай пастаноўкі не зрабіць аперэты, а з другой — каб напісаная музыка не была неадпаведнай, не гучала выпадкова. [...] Яна не павінна быць і надта сур'ёзнай танальнасці, хутчэй жартаўлівай»[521]. Сокалаў-Фядотаў вокамгненна адказвае на ліст, выказваючы згоду і радуючыся атрыманай прапанове (17.04.1929). Праз нейкі час, аднак, яго энтузіязм крыху слабне (16.05.1929); «Атрымаў ад вас заканчэнне дзеі II і канспект дзеі III. Я ў жаху ад такой колькасці музыкі. Працую і ўдзень, і ўночы, я ўжо вельмі стомлены, з нецярплівасцю чакаю канца маёй працы». Разанаў высылае кампазітару анталогію беларускіх мелодый з рэкамендацыяй (25.04.1929): «Выберыце ўсё тое, што вам найбольш спадабаецца»[522]. У наступных лістах ён не шкадуе для яго словаў падтрымкі і заахвочвання: «Працуйце з уласцівай вам энергіяй і талентам»[523]. Яшчэ да таго, як кампазітар дапісаў усю музыку, Разанаў паведамляе яму (9.05.1929): «Ваша музыка цалкам адпавядае маім чаканням»[524].

Сокалаў-Фядотаў выкарыстаў пры працы найбольш вядомыя беларускія кампазіцыі, рамансы, балады, патрыятычныя песні, мелодыі папулярных у той час парных танцаў, напрыклад, бастона, чарльстона і факстрота. Кампазітар за базавы прынцып пры стварэнні музыкі для спектакля прыняў прынцып папуры (вязанку вядомых мелодый). Героі выконвалі песні сола (Буйчук, Гундоўскі, Даніла, Галя, Цапкін, міліцыянт), у дуэце (Буйчук і Сцепаніда, Гундоўскі і Галя, Муля і Цапкін), у трыа (Сцепаніда, Буйчук і Гундоўскі; Галя, Даніла і Фаня), у квартэце (Гундоўскі, Буйчук, Сцепаніда і Марыя Іванаўна) альбо ў хоры. Кожны з іх меў свой музычны лейтматыў. Для Буйчука гэта была мелодыя гарадской фальклорнай песні «Чыжык-пыжык»[525], а для яго жонкі – «По улице ходила большая крокодила»[526]. У песні Фані на верш Якуба Коласа «Вобразы мілыя роднага краю» апяваецца любоў да роднай зямлі, палёў, рэк і лясоў. Галя спявае песню, напісаную на іншы верш гэтага ж паэта («Думкі», 1910)[527] — напоўненую смуткам, адзінотай і страхам. Другая песня, якую яна спявае, — руская народная песня «Ой цветет калина», — нібыта пра яе. Прыгожая дзяўчына закохваецца ў хлопца і ўлетку выходзіць за яго замуж. Надыходзіць восень, каханне мужа згасае, і яна занураецца ў смутак. Прыходзіць зіма, і яна з роспачы памірае. А ўвесну на яе магіле невялікі куст каліны зацвітае ружовым кветам.

Паводле канцэпцыі рэжысёра, музыка павінна не толькі ствараць атмасферу на сцэне і «апісваць» настрой героя, але мусіць таксама ствараць прыдатны фон для дыялогаў, што гучаць на сцэне, і нават для ўсяго дзеяння, насычаць яго адпаведным настроем, звычайна прасякнутым іроніяй і гратэскам. Яна павінна выконваць такую ж самую ролю, як і сцэнаграфія Хадасевіч. Для прыкладу, калі ў песні Галі дамінаваў мінорны настрой, то ў дуэце Данілы і Фані павінен гучаць аптымістычны. Калі з рук уражанага Данілы выпадкова выслізгвае рэквізіт, які імітуе гімнастычную гантэль, і падае ў аркеструвую яму, разлятаецца жудасны крык. Аркестр рэагуе на гэта жартаўлівай мелодыяй «Стаканчики граненые упали со стола»[528] (праўда, крыху зменёнай з дапамогай флексатона і ксілафона).

«Простыя сэрцы» здабылі вялікі поспех і на працягу трох месяцаў былі паказаны 29 разоў. Білеты былі распрададзеныя да канца сезона, а дырэкцыя тэатра атрымала шматлікія лісты з просьбамі аб дадатковых спектаклях. Вялікая папулярнасць спектакля занепакоіла партыйнае кіраўніцтва, якое нават арганізавала дыскусію з удзелам рабочых. Вось як апісвае сустрэчу сам рэжысёр: «Выступоўцы лаялі мяне вельмі моцна. [...] Яны лічылі, што ў тэатры варта паказваць барацьбу камсамольцаў, якая працягваецца ўжо сорак гадоў, поспехі брыгад-перадавікоў і пакуты пралетарыяту на Захадзе. Я абяцаў ім, што ў будучыні пакажу пакуты заходняга пралетарыяту, а збоку сціпла заўважыў, што сорак гадоў таму Камсамола не існа-

521 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 253, с. 9.

522 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 268, с. 3.

523 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 268, с. 4.

524 *Там жа*, с. 6.

525 «Чыжыкамі-пыжыкамі» называлі студэнтаў вучэльні правазнаўства, якая знаходзілася на вул. Фантанка, 6, у Пецярбургу. Форма, якую яны насілі, была зялёна-жоўтага колеру, які нагадваў расфарбоўку чыжыка.

526 Існуе некалькі версій паходжання гэтай песні. Адна сведчыць, што з сярэдзіны XIX ст. яе спявалі курсанты Полацкага кадэцкага корпуса; іншая сцвярджае, што ў 1916 г. гэта быў неафіцыйны гімн паветраных войск царскай Расіі: трэцяя гаворыць пра тое, што песня была напісана Карнеем Чукоўскім.

527 Я. Колас, *Думкі*, [у]: Я. Колас, *Збор твораў у 7-мі тамах*, т. 1, Мінск 1952. Я. Колас, *Мой родны кут...*, Мінск 2000, с. 110–111.

528 Аўтар песні — паэт з Растова Грыгорый Грыдаў (1899—1941).

вала. […] Таксама я папрасіў, каб ацэнка спектакля адбывалася паводле крытэрыяў дадзенага жанру, тут — акурат музычнае камедыі. І тады пачалося найгоршае. Высокі партыйны дзеяч у гарачай прамове зрабіў з мяне ледзьве не ваяўнічага контррэвалюцыянера і пажадаў, каб я цалкам улічыў іх пралетарскую крытыку, на якую яны маюць поўнае права»[529].

Тэатральныя рэцэнзенты пры ацэнцы спектакля выказваліся з вялікай асцярожнасцю і стрыманасцю. Адразу пасля прэм’еры з’явіліся толькі чатыры публікацыі, сярод іншага аўтарства Віталя Вольскага і Барыса Мікуліча. Першы засяродзіўся не на аналізе твора, а на ігры акцёраў. Ён напісаў, што не можа выдзеліць ніводнага, бо кожны з іх вельмі добра справіўся з пастаўленай задачай. Спектакль «Простыя сэрцы» поўны камічных і дасціпных сітуацый (антыўрадавая змова, камсамольскі шлюб, карнавал), таксама ў ім шмат вакальных і танцавальных партый, якія з’яўляюцца цудоўным матэрыялам для акцёраў, якія могуць прадэманстраваць свае артыстычныя здольнасці. Напрыклад, Сцяпан Скальскі ў ролі Гундоўскага выдатна паказаў прадпрымальнасць, пранырлівасць і спрыт свайго героя. Канстанцін Саннікаў як Шлёма выдатна пераўвасобіўся (без перапісвання ролі) у тыповага габрэйскага гандляра. Надоўга застануцца ў памяці гледачоў Гуля (Стэфанія Станюта) і Муля (Ганна Лонгіна) са сваімі наіўнымі марамі пра шчасце, якое, на іх думку, мае выгляд багатага жаніха, ядвабных сукенак, пудры і каштоўных камянёў. Апранутыя ў кароткія чырвоныя сукенкі ў белую бобінку, з кукламі на галаве, яны нагадваюць парцалянавых лялек. У сваю чаргу, Аляксандр Ільінскі ў ролі Рабінзона выглядае «выразным акрабатам, які ведае жыццё». Яго ігра заключае ў сабе вялікую колькасць «цеплыні і далікатнай лірычнасці». Выдатны вобраз мяшчанскай пары стварылі Базыль Бялінскі і Вольга Барысевіч, увасобіўшыся ў ролі Буйчука і яго жонкі. На думку крытыка Вольскага, рэжысёр стварыў цудоўнае відовішча, умела ўплятаючы ў асноўны сюжэт дзеяння па-майстэрску выкананыя сцэны і вакальныя, балетныя і акрабатычныя нумары. Спектакль вылучаецца «выдатнай сцэнаграфіяй, разнастайнымі эфектамі і сцэнічнымі прыёмамі, якія сведчаць пра багатую фантазію і ўяўленне рэжысёра». Гратэскная характарыстыка акцёраў і іх эксцэнтрычныя касцюмы выклікаюць захапленне. Гэтая пастаноўка ёсць доказам таго, што тэатр «зрабіў пэўны крок наперад па шляху да самастойнага развіцця»[530].

Праз тры месяцы на старонках часопіса «Чырвоная Беларусь» з’явілася чарговая рэцэнзія аўтарства В. Вольскага. Гэтым разам тон рэцэнзента супадаў з пазіцыяй партыйнага кіраўніцтва, якое ставілася да спектакля вельмі непрыхільна і разгарнула супраць яго сапраўдную кампанію. Не адмаўляючыся ад высокай ацэнкі акцёрскай гульні, крытык, аднак, падкрэсліваў, што змест камедыі абуджае шмат засцярог, бо не выконвае «нашых ідэалагічных прыярытэтаў». Тэатр пайшоў па лёгкім шляху, скіроўваючы вострую сатыру супраць мяшчанства, якое ўжо ніхто не лічыць сур’ёзным ворагам новай улады. «Каму могуць пагражаць усе гэтыя папы, дробныя прыватнікі, былыя царскія чыноўнікі і гандляры з іх нерэальнымі марамі аб вяртанні царскай Расіі? — пытаў рэцэнзент і сам сабе адказваў: — Гэты род мяшчанства не варты такой вялікай і моцнай дозы кпінаў і здзекаў, якую яму вылучыў тэатр»[531].

Сатыра, заключаная ў спектаклі, на думку Вольскага, з палітычнага пункту гледжання «пазбаўленая вострых зубоў». Было б нашмат карысней, калі б тэатр засяродзіўся на паказе згубнага ўплыву філістарскай ідэалогіі на рабочыя асяродкі альбо прадставіў небяспеку з боку добра адукаванага і прасякнутага буржуазнай культурай мяшчанства.

Чарговы рэцэнзент на старонках газеты «Віцебскі пралетары» зірнуў на п’есу з яшчэ іншага ракурсу і прыйшоў да высновы, што гледачы ў глыбіні душы спачуваюць мяшчанам, якія ў спектаклі сталіся ахвярамі «змовы» Гундоўскага. «Гэткая пастаноўка справы наўрад ці нам дапаможа ў барацьбе з класавым ворагам», — задумваецца аўтар. Апрача гэтага, ён мяркуе, што паказ таго, як маладыя камсамольцы робяць практыкаванні, спяваюць і займаюцца гімнастыкай, разыходзіцца са сваёй мэтай, мучыць і нудзіць надта вялікай колькасцю зрокавых уражанняў. Гэта прыводзіць да таго, што «спектакль апынуўся бяскрыўдным у барацьбе з мяшчанствам»[532]. На яго думку, тэатр схільны да ўпадання ў «эстэтызм». Падобнага меркавання трымаецца і бабруйскі крытык Барыс

529 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 279, с. 10.

530 В. Вольскі, *«Простыя сэрцы» (да прэм’еры ў БДТ-2)*, «Віцебскі пралетары» 10.12.1929, № 283, с. 3.

531 В.В. [В. Вольскі], *«Простыя сэрцы»*, «Чырвоная Беларусь» 25.03.1930, № 6, с. 23.

532 Не критик, *О спектакле «Простыя сэрцы»*, «Віцебскі пралетары» 29.12.1929, № 301, с. 4.

Мікуліч. Агонь сатыры, скіраваны супраць мяшчанства, толькі яго «асмальвае, але не знішчае з каранямі»[533]. Праз чатыры гады пасля прэм'еры Алесь Некрашэвіч згадваў: «Сама п'еса ў сваёй аснове была заганнай, чаго спачатку не заўважылі ні крытыка, ні гледач. Справа ў тым, што аўтары, высмейваючы абывацеля, часам вельмі востра і ўдала, самі стаялі амаль на тых жа абывацельскіх пазіцыях… Таму спектакль выйшаў бяззубым і значныя мастацкія сродкі, затрачаныя тэатрам, білі не туды і не так, як трэба»[534]. Смех і іронія пераважалі над патрэбай выкрыцця. Канфлікт жыхароў мястэчка з камсамолам быў толькі нагодай, каб паказаць прыгажосць і энергічнасць маладых целаў, а ў дадатак гэтыя сцэны не служылі аб'яднанню спектакля ў гарманічную цэласць. Апрача таго, аўтар публікацыі амаль наўпрост гаворыць (гэта было выразна адчувальна), што аўтары прадстаўлення з розных пунктаў гледжання спачувалі «пакутам» сваіх герояў. Куплеты аб тым, што «сала мала, масла брак, а свініна цалкам знікла» зрабіліся лейтматывам спектакля.

«Простыя сэрцы» сталіся значнай падзеяй у гісторыі БДТ-2. Поспех спектакля — гэта плён выдатнага творчага супрацоўніцтва калектыву акцёраў, рэжысёра, мастака, кампазітара і аркестра. Разанаву ўдалося за кароткі час стварыць сыграны калектыў з нядаўніх заўзятых прыхільнікаў тэатра Меерхольда, Таірава альбо Вахтангава. Кожны з акцёраў, якія ўдзельнічалі ў гэтым спектаклі, быў у пэўным сэнсе «сінтэтычным» творцам. З аднаго боку, ён быў здольны падхапіць і творча развіць прапанаваную рэжысёрам або іншым акцёрам ідэю, аднак, з другога боку, ён мог выконваць складаныя акцёрскія задачы, г.зн. быў у пэўным сэнсе ўніверсальным акцёрам.

Як трапна заўважыў У. Мальцаў, «вахтангаўскія традыцыі выслабанення творчай энергіі чалавека і яе рэалізацыі ў гульні луналі ў атмасферы спектакля. Ідэя творчай свабоды як галоўная ідэя жыцця, што вынікае з прыроды чалавека, была калісь узнята на сцяг беларускай студыяй і знаходзіла сваё ажыццяўленне на сцэне БДТ-2»[535]. Спектакль «Простыя сэрцы» мусіў стаць значным крокам на шляху да стварэння «сінтэтычнага спектакля» і спробай увесці новы погляд на мастацтва, якое абапіраецца на беларускую традыцыю.

533 Б. Мікуліч, *Тэатр. Гастролі 2-га Белдзяржтэатру*, «Камуніст» 29.05.1930, № 61, с. 3.

534 А. Некрашэвіч, *Беларускі Другі Дзяржаўны Тэатр. Другі перыяд працы БДзТ-2*, «Полымя рэвалюцыі» 1934, № 10, с. 157.

535 У. Мальцаў, *Так пачынаўся новы жанр*, «Мастацтва» 1993, № 6, с. 24.

Выявілася, аднак, што ён стаўся толькі кароткім, хаця і надта яркім эпізодам.

Варта падкрэсліць, што на фармаванне поглядаў Разанава як рэжысёра паўплывалі дзве з'явы — канструктывізм і кінематаграфія. Тэатральны канструктывізм — гэта выключна рэжысёрскі метад, які нарадзіўся на пачатку XX ст., у час, калі ўсе астатнія сцэнічныя канцэпцыі вынікалі нібыта з самой прыроды тэатра і з'яўляліся агульнымі для розных эпох (напрыклад, сімвалізм, гратэск, музычнасць). Сутнасць канструктывізму хаваецца ў тэатры як пэўнай форме незалежнага сцэнічнага быцця. «Жыццё на сцэне, у вузка эстэтычным сэнсе, не азначае імітацыю рэальнага жыцця або дасягнення падабенства да яго з дапамогай часам вельмі майстэрскага выканання, а яно азначае сапраўднае жыццё, якое, аднак, адпавядае законам сцэнічнага часу і сцэнічнай прасторы. Сцэнічнае існаванне, якое імітуе рэальнае жыццё, можа быць у сто разоў больш умоўным, чым умоўная, паводле самой сваёй сутнасці, ігра»[536], — адзначае даследчыца паслярэвалюцыйнага тэатра Галіна Цітова, акурат паводле якой гэтая тэорыя ляжыць у аснове тэатральнага канструктывізму.

Хаця рэжысёр ні разу не згадвае пра кіно падчас працы над спектаклем, аднак яго ўплыў вялізны і відавочны. У параўнанні з папярэднімі спектаклямі («Разлом», «Рэйкі гудуць» і «На прадвесні») яму ўдалося з гэтага гледзішча зрабіць чарговы крок наперад. Калі раней кінаэцюды, выкарыстаныя Разанавым, мелі выключна тэхнічны характар, то цяпер яны ўплывалі на жывую тканіну тэатральнай формы. Як трапна заўважыў Міхаіл Брашынскі, у 1920-х гг. «класічная драматургічная фабула не магла ўхапіць і адлюстраваць увесь размах рэчаіснасці, яе тэмп і рух, вастрыню і складанасць канфліктаў. Рэжысёр не стараўся "пераскочыць" драматургію, але ствараў яе нанову, замяняючы фабулу панарамай падзей, а пабочныя матывы — прынцыпам калажу. Усё гэта непасрэдным чынам мусіла служыць "сацыялізацыі", "гістарызацыі", ажыўленню і напаўненню тэатра рэальным жыццём»[537]. Выкарыстаны аўтарамі спектакля прынцып калажу (папулярны ў той час не толькі сярод кінарэжысёраў, але і сярод пісьменнікаў і мастакоў) прывёў да таго, што дзеянне набыло рытм і тэмп, істотна большую дынаміку, «больш наўпрост» дабіра-

536 Цыт. паводле: N. Piesoczynski, *Wsiewołod Meyerhold. Teoria względności*, «Pamiętnik Teatralny» 2001, nr 3/4, с. 16.

537 М. Брашинский, *К проблеме «кинофикации» театра. Из опыта БДТ*, [у:] *БДТ им. М. Горького. Вехи истории*, Санкт-Петербург 1992, с. 42.

лася да свядомасці гледача і ўплывала на яго эмоцыі. Гледзячы спектакль, віцебскі тэатрал меў уражанне, што знаходзіцца ў кінатэатры. Невыпадкова публіка (асабліва рабочыя) стараліся паглядзець прадстаўленне па некалькі разоў. Падчас дыскусіі яны гэтага зусім не хавалі, нехта нават пачынаў словамі: «Я шэсць разоў глядзеў гэты спектакль, але…». А некаторыя нібыта прасілі прабачэння: «Я толькі тры разы глядзеў "Простыя сэрцы" і…»[538].

Наступным узорам «сінтэтычнага спектакля» стаў «Горад вятроў» (рэж. С. Разанаў у супрацоўніцтве з М. Міцкевічам, сцэн. Г. Гольц, муз. М. Старакадамскі[539], 1.03.1930, Віцебск) Уладзіміра Кіршона. Гэтая п'еса была прысвечана смерці дваццаці шасці бакінскіх камісараў, правадыроў бакінскага рабочага руху, барцоў за ўзмацненне савецкай улады ў Азербайджане ў 1917—1918 гг. Бакінская камуна была абвешчана ў Баку 31.10.1917 г., аднак не змагла ўзмацніцца. Багатыя паклады «чорнага золата» і нафтавы промысел спакушалі Турцыю, Германію і Англію завалодаць гэтай тэрыторыяй. Савецкая ўлада не магла дапамагчы Баку, паколькі акурат пачалася грамадзянская вайна. 25.06.1918 камуна Баку была зваяваная контррэвалюцыйнымі сіламі (эсэрамі, меншавікамі і дашнакамі), якія карысталіся дапамогай англійскіх войскаў, моцна зацікаўленых аддзяленнем тэрыторыяй з нафтай ад Савецкай Расіі. Новая «белая» ўлада вырашыла расправіцца з прыхільнікамі бальшавіцкай рэвалюцыі. Правадыры рабочага руху — 26 камісараў — былі арыштаваныя, а затым расстраляныя (20 верасня). Рэжысёр Разанаў у БДТ-2 «хацеў прадставіць гэтую трагедыю на сцэне. Трагедыю камісараў — людзей сумленных і шчыра адданых справе рэвалюцыі»[540].

Уладзімір Кіршон быў першым пісьменнікам, які прадставіў гэтыя падзеі ў літаратурнай форме. Ён выкарыстаў архіўныя матэрыялы, афіцыйныя дакументы і ўспаміны, але яго драма ўключае цэлы шэраг недакладнасцяў, ён скараціў спіс камісараў і змяніў іхныя прозвішчы. Сапраўдную назву горада (Баку) пісьменнік замяніў сімвалічным «Горадам вятроў». Намерам аўтара быў паказ духоўнага вымярэння трагедыі, а не рэканструкцыя тагачасных падзей. Гераізм і рэвалюцыйны пафас нязменна спалучаліся ў п'есе з лірыкай. Кіршон хацеў стварыць рамантычную легенду аб трагічна загінулых героях, і ўласна гэтая «рамантычная легенда» паспрыяла таму, што Разанаў вырашыў уключыць п'есу ў рэпертуар.

Спектакль складаўся з дванаццаці сцэн[541], а пачынаўся і заканчваўся ўсходняй песняй у выкананні Ашуга (Базыль Бялінскі). Напачатку яна была поўная смутку і жалю, але ў канцы станавілася радаснай і аптымістычнай. Постаць Ашуга адсылае да лірніка з «Апраметнай», а сама пастаноўка — да даўніх студыйных п'ес, прасякнутых рамантычным духам. Лірнік Ашуг уводзіць у спектакль не толькі ўсходні каларыт, але і робіцца крыніцай адвечнай мудрасці. Яркая мова Ашуга («няхай у духмяных садах жыве твая душа», «з дзевяці гадоў жыву адзін, як месяц на небе»), спакой і ўпэўненасць у сабе, якія ён выпраменьвае, урэшце — яго мары аб новай краіне, дзе растуць адны ружы, робяць з яго народнага героя. Ён заслужыў гэтае імя, калі на сходзе жыхароў горада расказаў ім філасофскую казку, сэнс якой можна выразіць у патрыятычным запавеце, што нельга пускаць ворага на родную зямлю. Ашугу напачатку спадарожнічае традыцыйны народны інструмент — саз, пасля ён выступае ў рыцарскіх даспехах, а гаворачы пра набліжэнне паўночнага ветру, робіць алюзію на наступныя рэвалюцыйныя бітвы.

Усе героі п'есы былі падзеленыя Разанавым на тры групы: рэвалюцыянеры; тыя, што не вызначыліся (рабочыя, прафесар); ворагі (эсэры, меншавікі і прыхільнікі інтэрвенцыі англійскіх войскаў). Першую групу прадстаўлялі Гараян (Канстанцін Саннікаў), Вартан (Сцяпан Скальскі), Маша (Лідзія Шынко), Ханлар (А. Гарэлаў), Бодрыя (Павел Іваноў) і іх саюзнікі. Усіх рэвалюцыянераў аб'ядноўваюць агульныя ідэалы і мэты, адвага, здольнасць адмовіцца ад асабістага шчасця ў імя вялікай справы. Іх лідар — Гараян — разумны, уражлівы чалавек, які клапоціцца пра кожнага, хто патрабуе дапамогі, але, з іншага боку, адважны, катэгарычны, які хутка прымае рашэнні. Аднак у ключавы момант ён робіць памылку. Ён загадвае членам Камітэта пакінуць горад, верачы, што праз нейкі час яны сюды вернуцца: «Мы не патрэбныя гораду вятроў. Мы павінны сысці. […] Мы сыходзім, але яшчэ вернемся сюды. Гэты халод-

538 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 279, с. 10.

539 Міхаіл Старакадамскі (1901—1954) — кампазітар. Выпускнік Маскоўскай кансерваторыі (1926). Спецыялізаваўся на музыцы для дзяцей. Аўтар некалькіх падручнікаў і артыкулаў па гісторыі музыкі. Прапагандаваў і развіваў ідэі М. Рымскага-Корсакава.

540 С. Разанов, *«Город ветров» (Новая постановка БГТ-2)*, «Віцебскі пралетарый» 24.02.1930, № 46, с. 3.

541 *Тэкст п'есы У. Кірошона «Горад вятроў» з нататкамі С. Разанава*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 466, с. 1–80.

ны паўночны вецер яшчэ вернецца» (с. 157–158)[542]. Пасля іх сыходу рабочыя, пакінутыя самім сабе, не ведаюць, што рабіць, пакуль урэшце не згаджаюцца на ўмовы, навязаныя новай уладай і англійцамі.

Да лагера ворагаў залічаныя: меншавік Лісцікаў (Павел Малчанаў), эсэр Жамэн (Мікалай Звездачотаў), Дашнак Туманян (Іосіф Матусевіч) і англійскі генерал Мэксан (Аляксандр Ільінскі). Кожны з гэтых персанажаў быў прадстаўлены псіхалагічна праўдзіва, са сваімі хібамі, але і са станоўчымі рысамі. Напрыклад, генерал Мэксан спачатку робіць ураджанне інтэлігентнага і культурнага чалавека, паводзіць сябе так, як уласціва англійскаму джэнтльмену, разважае пра літаратуру і мастацтва, цытуе па памяці вершы персідскага паэта XIII ст. Саадзі, захапляецца краявідам, які бачыць праз акно. Аднак ужо неўзабаве паказвае сваё другое аблічча: у ходзе сустрэчы з прадстаўнікамі контррэвалюцыйных уладаў кпіць з іх слабасці, а аднаго з генералаў (Іван Катовіч) пазбаўляе пасады, скарыстаўшыся яго даверам. Лісцікаў у выкананні Паўла Малчанава — гэта, у сваю чаргу, рамантычны герой, вялікі летуценнік, трохі наіўны і надта даверлівы да людзей, але адначасова дэспатычны, гатовы ў імя найвышэйшых мэтаў пакінуць каханую жанчыну, а пазней мучыцца і пакутаваць з гэтай прычыны.

Увесь спектакль граецца ў адных дэкарацыях — на фоне некалькіх нафтавых вышак, што ўзносяцца да неба. Пад розным асвятленнем металёвыя канструкцыі часам робяць уражанне злавесных веліканаў, іншым разам — вялізных караблёў, яшчэ іншым — шматпавярховых дамоў. Дзеянне кожнага з дванаццаці абразкоў адбываецца ў розных месцах: на базары, на ўзбярэжжы, на гарадской плошчы, у кабінеце прафесара, у гатэлі і ў турме. Атмасферу месца мусіла перадаваць музыка, якой у спектаклі надавалася вельмі вялікае значэнне[543]. Гарадская вулічная гаворка, шум прыліву, шчабятанне птушак, галас і разнамоўныя крыкі ў порце, тупат коней, заводскія сірэны, кананада, пошум ветру і гукі народных турэцкіх або азербайджанскіх песень — усё гэта было вельмі проста распазнаць для гледачоў. Фанфары ў выкананні трубы, дзвюх валторнаў і трамбона на пачатку кожнай сцэны надавалі ёй пэўны характар. У масавых сцэнах адна мелодыя накладалася на другую, ствараючы складаную, часам нават какафанічную кампазіцыю.

542 В. Киршон, *Город ветров*, [у:] В. Киршон, *Драматические произведения*, Москва 1957.

543 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 257, с. 1–4; адз. зах. 268, с. 12; адз. зах. 346, с. 5–6.

Сяргей Разанаў у чарговы раз давёў, што ён можа ўвасобіць тэорыю «сінтэтычнага спектакля» на практыцы. Каб павялічыць палітру ўражанняў і эмоцый, рэжысёр выкарыстаў кіно і радыё. На экране гледачы мелі магчымасць бачыць сцэны з палёў бітваў Першай сусветнай і грамадзянскай войнаў, а па радыё пачуць аптымістычныя рэвалюцыйныя мелодыі. Георгій Гольц у эскізах касцюмаў падкрэсліў азербайджанскія, армянскія і турэцкія народныя элементы. У выніку на сцэне з'явілася пярэстая мазаіка, якая адлюстроўвала рэаліі тамтэйшага ўсходняга, крыху экзатычнага свету.

Пасля гэтых п'ес Разанаў вырашыў паставіць «Дыктатуру»[544] (рэж. М. Міцкевіч, маст. З. Азгур, 2.04.1930) украінскага пісьменніка Івана Мікітэнкі. «Гэта будзе вяскова-прамысловая араторыя з хорам, танцамі, уверцюрай і кампазіцыямі ў патэтычным стылі»[545], — дзяліўся ён планамі на будучыню з кампазітарам У. Сакаловым-Фядотавым. Аднак сітуацыя ў тэатры станавілася ўсё цяжэйшай. У лісце да Валянціны Хадасевіч Разанаў скардзіцца (21.02.1930): «Цяпер мне цяжка працуецца ў тэатры»[546]. Дырэктар Янка Ліманоўскі, карыстаючыся незадаволенасцю пэўнай часткі калектыву дзейнасцю рэжысёра, прыкладае ўсялякія намаганні, каб звольніць рэжысёра. У першым нумары насценгазеты БДТ-2 быў змешчаны пасквіль на Разанава. Яму закідалі, што пасля заняцця пасады мастацкага кіраўніка ён не выконвае пастановаў камісіі датычна навучання (ад дня 12.10.1929) і не праводзіць заняткі палітінфармацыі, а таксама самастойна перапрацаваў п'есу аўтарства Мікалая Ільінскага, чым спрычыніўся да скажэння аўтарскай ідэі. У адказе Разанаў напісаў: «Вельмі прыкра, што некаторыя так песімістычна ставяцца да актуальнай дзейнасці тэатра. [...] Чаму ніхто з удзельнікаў калектыву (за нешматлікімі выключэннямі) не прапанаваў мне як мастацкаму кіраўніку і рэжысёру дапамогі? Чаму ўсе мае рашэнні не прызнаюцца і ўспрымаюцца як перашкоды?» Ён сцвярджаў, што з радасцю паслухае любыя заўвагі, калі яны могуць палепшыць якасць і павысіць узровень працы ў тэатры. Але ж калі яны будуць толькі парушаць усталяваны рытм работы, пашыраць незадаволенасць і анархію, то такіх заўваг рэжысёр прымаць не будзе. «Я ніколі не адмаўляў і не буду адмаўляць

544 П'еса «Дыктатура» прысвечана падзеям на вёсцы ў другой палове 1920-х гг., калі пэўная частка кулакоў супраціўлялася ўвядзенню савецкай улады. Галоўны сюжэт твора — бітва за хлеб.

545 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 268, с. 9.

546 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 279, с. 8.

у парадзе, ні ў сумесным аналізе па любым пытанні, якое цікавіць калектыў у цэлым або кожнага яго асобнага ўдзельніка. Увесь мой час (без абмежавання) я аддаю БДТ-2 наогул і ў прыватнасці яго мастацкаму калектыву»[547], — падкрэсліў Разанаў. Апрача гэтага, ён згадваў, што з моманту прыезду ў тэатр на працягу першых некалькіх месяцаў ён быў так захоплены справамі тэатра, што працаваў нават па пятнаццаць гадзін на суткі. У другім нумары той самай газеты ананімны аўтар дамагаўся адказу на пытанне аб значным умяшанні рэжысёра ў тэкст драмы. Разанаў быў вымушаны прывесці некалькі прыкладаў зменаў і патлумачыць іх прычыны. Аднак, як ён сцвярджаў, ідэя з'яўляецца «цалкам арыгінальнай» і належыць асабіста яму, а адсылка да асобных твораў і цытаванне — гэта частка працы рэжысёра[548]. Згаджаючыся з жаданнем аўтара нататкі, Разанаў дамагаецца, каб тут жа пачаліся заняткі ў гуртках акцёрскай самаадукацыі. «Кожны член калектыву павінен штодзень на працягу дзвюх гадзін наведваць заняткі аднаго з сямі гурткоў: палітычнага, гісторыі мастацтва, музычна-рытмічнага, сцэнічнага майстэрства, спеваў, фізічнага выхавання і беларускай мовы»[549].

Язэп Мазараў на старонках віцебскай газеты абураўся, што Разанаў не дазваляе, каб звычайныя гледачы ўмешваліся ў мастацкія пытанні тэатра, рабілі парады або рэкамендацыі. Такое стаўленне, на яго думку, зусім непрымальнае[550]. Гэты закід меў для Разанава трагічныя наступствы. Крыху раней, на пасяджэнні ячэйкі КП(б) Б у БДТ-2 (5.031930), Ліманоўскі зрабіў закід Разанаву, што той як рэжысёр не змог увесці ў тэатр «цвёрдай і правільнай лініі», а таму ягоная прысутнасць у БДТ-2 непатрэбная. Свой закід ён абгрунтаваў тым, што ў БДТ-2 усё яшчэ прысутнічаюць і жывуць традыцыі МХАТ і раз-пораз яны нагадваюць пра сябе (сярод іншага пры паказе ворагаў савецкай улады як станоўчых персанажаў). На думку дырэктара, гэтыя традыцыі павінны быць як найхутчэй і назаўсёды адрынутыя. Першы крок у кірунку сучаснай і актуальнай тэматыкі тэатр здзейсніў у 1928 г., а цяпер рашуча робіць наступны, другі крок, бо гэтага вымагаюць рэаліі сучаснага жыцця. Спектаклі «На прадвесні» і «Рэйкі гудуць» ужо не адпавядаюць патрэбам моманту, то-бок «перыяду вострай класавай барацьбы, часам рашучай атакі (і ў горадзе, і на вёсцы) прагрэсіўных элементаў на элементы капіталістычныя»[551]. Пытанне палітычнай пазіцыі Разанава як мастацкага кіраўніка было зноў узнятае на партыйным сходзе Саюза працаўнікоў мастацтва БССР (9.04.1930). Сцвярджалася сярод іншага, што Разанаў «прышчапляе шкодную ідэалогію, а як мастак ужо творча перагарэў. У сувязі з гэтым яго прысутнасць у тэатры лішняя, а яго асоба — бескарысная»[552]. У тым жа месяцы новы дырэктар БДТ-2 Віталь Вольскі быў дэлегаваны ў Ленінград для пошуку новага мастацкага кіраўніка і вядзення з ім перамоваў.

1930—1931 гады былі вельмі складанымі для калектыву. Падсумоўваючы выступы ў Віцебску, Л. Южын адзначыў, што тэатр меў смеласць выкрасліць з рэпертуару ўсе студыйныя спектаклі і стварыць цалкам новы рэпертуар, які карыстаецца поспехам. На яго думку, асаблівае месца ў ім займае «Горад вятроў» — пастаноўка «вялікай мастацкай вартасці»[553]. У сваю чаргу, Язэп Мазараў падкрэсліў, што БДТ-2 набыў характар рэвалюцыйнага[554] тэатра, аказаў рашучы супраціў пануючым раней у калектыве нацыянал-дэмакратычным настроям і імкненням да захавання аўтаноміі тэатра. Тэатр перамог кепскія традыцыі, набытыя ў МХАТ падчас навучання ў студыі, і цяпер даволі хутка рэагуе на крытыку з боку рабочых.

БДТ-2 зноў страціў уласную сцэну, а разам з гэтым і магчымасць нармальна працаваць. Яго скіроўваюць на гастролі ў Мінск і ў Бабруйск.

У распараджэнні партыйнага сходу тэатра (14.01.1931) звярталася ўвага на той факт, што «дырэкцыя мае абавязак весці барацьбу з праявамі нацыянал-дэмакратычных настрояў у калектыве, а таксама з традыцыяй МХАТ»[555]. Рабіліся спробы ачарніць, а разам з тым сфальсіфікаваць гісторыю БДТ-2 і яго дасягненні. Напрыклад, з нагоды пяцігоддзя існавання тэатра (1931) В. Вольскі змясціў на старонках часопіса «Мастацтва і рэвалюцыя» артыкул, у якім прадставіў наступную карціну таго перыяду: нацыянал-дэмакраты дабралі-

547 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 50.

548 РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 51.

549 *План заняткаў акцёрскай самаадукацыі (10.02.1930)*, РДАЛІ, ф. 1408, воп. 1, адз. зах. 428, с. 52.

550 Яз. Мазараў, *Падводзім вынікі работы БДТ-2*, «Віцебскі пралетары» 17.03.1930, № 62, с. 3.

551 ДАВВ, ф. 177, воп. 1, адз. зах. 74, с. 17.

552 ДАВВ, ф. 10319-р, воп. 1, адз. зах. 7, с. 76, 87, 89.

553 Леў Ю-н [Л. Южын], *Вынікі шасьцімесячнага тэатральнага сэзону (Да ад'езду БДТ-2)*, «Віцебскі пралетары» 17.03.1930, № 62, с. 3.

554 Я. Мазараў, *Падводзім вынікі работы БДТ-2*, «Віцебскі пралетары» 17.03.1930, № 62, с. 3.

555 ДАВВ, ф. 10319-р, воп. 1, адз. зах. 7, с. 32.

ся да кіраўніцтва Наркамасветы і БДТ-2 з мэтай «павярнуць гэтыя ўстановы на шлях буржуазнай культуры». Гэта прывяло да таго, што акцёры падчас навучання ў Маскве і на першым этапе працы ў Віцебску былі адрэзаныя ад партыйнага кіраўніцтва і пралетарскай супольнасці і выхаваныя на «рэакцыйных і грамадска шкодных традыцыях сістэмы Станіслаўскага», «у ідэалістычным, буржуазным кірунку». У рэпертуары тэатра дамінаваў моцны «ўхіл у бок містыкі і сімвалізму, што мусіла адпавядаць рэакцыйным густам і запатрабаванням нацыяналістычных колаў беларускай інтэлігенцыі». Аднак камуністычная партыя Беларусі «выявіла і разграміла контррэвалюцыйныя планы беларускіх нацыянал-дэмакратаў». Першая спроба скіраваць тэатр на новы, належны шлях мела месца ў 1928 г. На жаль, тады адбыліся толькі змены ў рэпертуары, а метады працы, спосаб інтэрпрэтацыі персанажаў і падыход да роляў засталіся нязменнымі. Перабудова ўсёй сістэмы і метадаў творчай працы адбылася толькі ў сезоне 1930/31. Калектыў саспеў з мастацкага пункту гледжання, ён шукае новых формаў кантакту з гледачом і стварае арыгінальны рэпертуар — нацыянальны па форме і сацыялістычны па змесце[556]. У 1931—1934 гадах мастацкім кіраўніком тэатра стаў Мікалай Міцкевіч, аднак палітычная сітуацыя не дазволіла яму працягнуць творчую праграму, распачатую Валянцінам Смышляевым.

* * *

Дзейнасць БДТ-2 можна падзяліць на два этапы: 1921—1926 (перыяд Студыі) і 1926—1930. У першы перыяд калектыў карыстаўся дасягненнямі авангарду і рэвалюцыйнай п'есы 1920-х, а ў другім заўважаецца тэндэнцыя адыходу ад набытай падчас навучання ў Студыі эстэтыкі і зварот да агітацыйна-публіцыстычнага тэатра. У адрозненне ад БДТ-1, які фармаваўся, арыентуючыся на ўласныя сілы і магчымасці, БДТ-2 з'явіўся дзякуючы грунтоўнай адукацыі, атрыманай у Маскве пад кіраўніцтвам Валянціна Смышляева, а таксама групы таленавітых педагогаў і акцёраў. Смышляеў, выхаваны на традыцыях МХАТ, стаўся для маладых слухачоў беларускай Студыі ўзорам і ў пэўным сэнсе ідэалам з пункту гледжання прафесіяналізму і асобы. Чатырохгадовая праграма навучання, а таксама выкарыстаны ў Студыі метад працы дапамаглі слухачам авалодаць не толькі акцёрскім і рэжысёрскім майстэрствам, але і сталіся дарогай самасвядомасці, дапамаглі ім зразумець, што тэатр — гэта «калектыўная творчасць». «Беларуская студыя ёсць спадкаемцам і прадаўжальнікам МХАТ-2», — сцвярджаў Смышляеў аднаго разу на пасяджэнні мастацкай рады (21.05.1923)[557]. З гэтай мэтай ён рабіў усё, каб не толькі перадаць неабходныя для працы веды, але і, абапіраючыся на еўрапейскую класіку, стварыць рэпертуар з агульначалавечай і філасофскай праблематыкай. Несумненна, кожны еўрапейскі горад мог бы пазайздросціць калектыву з такім рэпертуарам («Цар Максімільян», «Сон у летнюю ноч», «Апраметная», «Бакханкі», а таксама «Эрас і Псіхея»). Аднак гэтыя спектаклі, рэалізаваныя ў эстэтыцы «ўмоўнага», метафарычнага тэатра, не атрымалі прызнання. Прэса абвясціла, што яны поўныя містыкі і валодаюць рысамі «рамантычнага нацыяналізму». «Але ўсё ж такі засталося адчуванне, і мы неўзабаве гэта зразумелі, што прывезлі гледачам піражныя, а ім патрэбны быў хлеб, чорны хлеб мастацтва»[558], — так праз многія гады ацаніў гэтую сітуацыю Павел Малчанаў. Нягледзячы на тое, што ў хуткім часе п'есы адна за адной зніклі з афіш, яны надоўга засталіся ў памяці. Напрыклад, Віталь Вольскі ў публікацыі 1940 г. не хаваў, што «Сон у летнюю ноч» зрабіў на яго моцнае ўражанне: «Спектакль быў прысвечаны сцвярджэнню падсвядомага, стыхійнага, інтуітыўнага. Адцягнуты час (нягледзячы на антычную стылізацыю дэкаратыўнага афармлення і адзення), сімволіка, сыход ад рэальнасці ў ілюзорны свет паэтычных мараў — вось аснова гэтага спектакля»[559].

Крытычную сітуацыю ў калектыве спрабаваў ўратаваць Сяргей Разанаў. Нягледзячы на тагачасную «тэатральную дыскусію» і напады з боку прэсы і партыі, ён рабіў усё, каб не страціць падмурку, закладзенага педагогамі Студыі. Ідэя стварэння «сінтэтычнага спектакля» была блізкая акцёрам калектыву, а ідэя пастановак, розных тэматычна і эстэтычна, адпавядала канцэпцыі стварэння беларускага нацыянальнага тэатра. Запрашэнне да супрацоўніцтва шырока прызнаных і аўтарытэтных творцаў (Г. Гольца, Н. Айзенберг, Л. Якуніна, В. Хадасевіч, Л. Палавінкіна, А. Масолава) надавала спектаклям гэтага перыяду новай, яшчэ невядомай у Беларусі якасці. Нягледзячы на вялікія заслугі, Разанаў быў вымушаны пакінуць БДТ-2, а калектыў засяродзіўся на цалкам іншых эстэтычных вартасцях.

556 В. Вольскі, *На парозе другой пяцігодкі (5 год Беларускага Другога Дзяржаўнага тэатру)*, «Мастацтва і рэвалюцыя» 1932, № 1, с. 15–16.

557 НАРБ, ф. 15, воп. 1, адз. зах. 46, с. 2.

558 П. Малчанаў, *Тэатр — жыццё маё*, Мінск 1984, с. 51.

559 В. Вольский, *Второй Белорусский государственный театр*, [в:] *Искусство Советской Белоруссии*, Минск 1940, с. 39.

Раздзел III

Тэатральная трупа Уладзіслава Галубка

Заснаваны ў 1920 годзе Уладзіславам Галубком калектыў першапачаткова насіў назву «Трупа беларускіх артыстаў пад загадам Галубка» (Трупа Галубка). Затым ён некалькі разоў пераназываўся: Беларускага другая дзяржаўная трупа (1924), Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр (1926). У кастрычніку 1931 года[560] на распараджэнне Наркамасветы ён атрымаў назву Беларускі трэці дзяржаўны тэатр (БДТ-3) з пастаяннай сядзібай у Гомелі, дзе і працаваў да роспуску ў 1937 годзе.

Уладзіслаў Галубок (сапр. Голуб, 1882—1937) побач з Ігнатам Буйніцкім, Францішкам Аляхновічам, Фларыянам Ждановічам і Еўсігнеем Міровічам належыць да самых значных постацяў беларускага тэатра пачатку XX ст. Акцёр, рэжысёр, драматург, мастак, сцэнограф, музыка — у пэўным сэнсе ён быў чалавекам эпохі Адраджэння. Не атрымаўшы нейкай спецыяльнай адукацыі, Галубок арганізаваў уласны тэатральны калектыў, якім кіраваў на працягу сямнаццаці гадоў. Першым у Беларусі атрымаў званне Народнага артыста БССР. Аднак з цягам часу, нягледзячы на значныя поспехі і дасягненні, калектыў апынуўся пад кантролем таталітарнай сістэмы, а сам Галубок быў арыштаваны (21.06.1936) і расстраляны ў 1937 г.[561] Яго абвясцілі «ворагам народа»[562], а ўся ягоная творчасць на многія гады трапіла пад цэнзуру. Рэабілітаваны 26.08.1957.

560 *Мастацтва Савецкай Беларусі. Зборнік дакументаў і матэрыялаў у 2 т.*, т. 1, Мінск 1976, с. 135. (У многіх публікацыях часта прыводзіцца 1932 год — дата прыезду калектыву ў сваю пастаянную сядзібу — Гомель.)

561 На працягу доўгага часу афіцыйнай датай смерці Галубка лічылася 7.07.1942. Некаторыя крыніцы прыводзяць іншую дату — 28.09.1937 (параўн.: *Л. Маракоў, Рэпрэсаваныя літаратары, навукоўцы, работнікі асветы, грамадскія і культурныя дзеячы Беларусі: 1794—1991*, т. 1., Мінск 2003, с. 229–230).

562 Пасля арышту Галубка ўсе спробы даведацца пра яго лёс былі марнымі. Сям'я страціла палову кватэры ў Мінску. Ядвіга, жонка Галубка, спрабавала здзейсніць самагубства. Аднак з дачок, Вільгельміна, мусіла выселіцца разам з дзецьмі. Другая дачка, Багуслава, была вымушана з'ехаць на вёску, каб працаць у калгасе давесці сваю лаяльнасць да ўлады. Сыну Эдуарду, супрацоўніку Акадэміі навук БССР, не дазволілі абараніць дысертацыю па беларускай драматургіі. Леапольд і Зыгмунт былі выключаныя з камсамола як сыны «ворага народа». Усе тры сыны Галубка загінулі падчас вайны.

Дзейнасці калектыву Галубка спадарожнічалі шматлікія публікацыі ў прэсе — нататкі і справаздачы са спектакляў. Мікалай Каспяровіч апублікаваў біяграфічны нарыс пад назвай «Уладыслаў Галубок»[4] (1929). Алесь Звонак даследаваў творчае развіццё тэатра, вынікам чаго стаў грунтоўны тэкст «Шляхі развіцця БДТ-3»[563] (1936). Гэта мусіла быць частка большай публікацыі, якая знікла пасля яго арышту (1936). Паколькі на працягу многіх гадоў імя аўтара было пад забаронай, наступныя публікацыі пра жыццё і творчасць беларускага артыста пачалі з'яўляцца толькі ў 60-я гг. XX ст., у эпоху адлігі. Спачатку пабачыў свет том са сцэнічнымі творамі Галубка[564] (1968), а затым кароткі біяграфічны нарыс Аляксея Атрошчанкі пад назвай «Уладзіслаў Галубок»[565]. Творчае жыццё калектыву Галубка было прадстаўленае ў іх як паласа ўдач і поспехаў.

У 1979 г. з'явілася публікацыя пад назвай «Адхінуўшы заслону часу…», у якой дочкі (Вільгельміна і Багуслава), акцёры (сярод іншых Міхась Грынблат, Міхась Лучанок, Сцяпан Бірыла) і мастакі-сцэнографы, якія супрацоўнічалі з Галубком (Заір Азгур, Аскар Марыкс, Яўген Ціхановіч) дзеляцца ўспамінамі аб яго дзейнасці. Вельмі гаваркія назвы гэтых нарысаў: «Нястомны рыцар тэатра», «Чалавек з вялікай літары» або «Самародак». Агляд драматычнай спадчыны артыста змяшчае публікацыя Л. Карабанавай пад назвай «Драматургія Уладзіслава Галубка»[566] (1982). У хуткім часе пасля яе (1983) выйшаў том выбраных твораў Галубка пад рэдакцыяй Сцяпана Ляўшука[567], у які ўвайшлі трынаццаць захаваных п'ес, шэсць вершаў, сорак адно апавяданне і некалькі публіцыстычных тэкстаў, змешчаных пры жыцці творцы на старонках газеты «Савецкая Беларусь». Аўтарам раздзела аб калектыве Галубка, змеш-

563 А. Звонак, *Шляхі развіцця БДТ-3*, «Полымя рэвалюцыі» 1936, № 1, с. 145–163.

564 У. Галубок, *П'есы*, Мінск 1968.

565 А. Атрошчанка, *Уладзіслаў Галубок*, Мінск 1969.

566 Л. Карабанава, *Драматургія Уладзіслава Галубка*, Мінск 1982.

567 У. Галубок, *Творы: драматургія, паэзія, проза, публіцыстыка*, рэд. С. Лаўшук, Мінск 1983.

Мікалай Каспяровіч (1900—1937)

літартуразнавец, гісторык мастацтва. Укладальнік першага беларускага дапаможніка па тэорыі літаратуры «Узоры для літаратурных гурткоў пры "Маладняку" і гурткоў селькораў» (1927). Арыштаваны ДПУ БССР 29.6.1930 па справе «Саюза вызвалення Беларусі». Па пастанове АДПУ СССР ад 10.4.1931 зняволены ў лагерах тэрмінам на 5 гадоў (Асінкі Кемераўскай вобл.). Пасля вызвалення ў 1935 жыў у Новасібірску, выкладаў рускую мову і літаратуру ў тэхнікуме сувязі. Паўторна арыштаваны 28.8.1937; па пастанове ад 17.12.1937 прыгавораны да расстрэлу. Па першым прыгаворы рэабілітаваны 19.9.1960, па другім — 14.2.1958.

чаным у другім томе «Гісторыі беларускага тэатра»[568], быў Сяргей Пятровіч. Прысвечаны артысту артыкул з'явіўся таксама ў энцыклапедыі «Тэатральная Беларусь»[569].

Трупа Уладзіслава Галубка працавала ў 1920—1937 гг. У першым дзесяцігоддзі існавання тэатра сам Галубок[570], а таксама Канстанцін Саннікаў[571], які супрацоўнічаў з БДТ-3, вылучылі два этапы дзейнасці калектыву: 1920—1928 і 1929—1931. У раздзеле «Гісторыі беларускага тэатра», прысвечаным працы калектыву, мастацтвазнаўца С. Пятровіч падкрэсліваў, што пад канец 1932 г. яго рэпертуар і творчы метад «нельга было пазнаць»: «У гісторыі драматычных калектываў гэта быў рэдкі выпадак, калі на працягу кароткага часу ў тэатры адбыліся такія перамены, якія змянілі яго воблік, пры тым што творчы склад заставаўся той самы»[572].

Галубок належаў да выключных у тыя гады асоб. Акцёраў, якія з ім супрацоўнічалі, ён уражваў і захапляў надзвычайнай працавітасцю, гатоўнасцю ахвяраваць, настойлівасцю ў дасягненні мэты. У сваёй творчай дзейнасці ён арыентаваўся найперш на

568 С. Пятровіч, *Беларуская трупа пад кіраўніцтвам У. Галубка; Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр пад кіраўніцтвам У. Галубка; Трэці Беларускі дзяржаўны тэатр*, [у:] *Гісторыя беларускага тэатра*, т. 2: *Тэатр савецкай эпохі: 1917—1945*, Мінск 1985, с. 92–110; 219–233; 371–384.

569 А. Сабалеўскі, *Уладзіслаў Галубок*, [у:] *Тэатральная Беларусь. Энцыклапедыя*, т. 1, Мінск 2002, с. 240.

570 У. Галубок, *Шлях БДВТ*, «Звязда» 4.05.1931, № 117, с. 2.

571 К. Санников, *Пятнадцать лет (Этапы развития 3 Белгостеатра)*, «Рабочий» 23.12.1935, № 283, с. 4.

572 С. Пятровіч, *Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр пад кіраўніцтвам У. Галубка*, [у:] *Гісторыя беларускага тэатра*, т. 2: *Тэатр савецкай эпохі: 1917—1945*, Мінск 1985, с. 233.

Алесь Звонак (1907—1996)

паэт, драматург і тэатразнавец. Скончыў Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт (1931). У 1935–36 гг. працаваў намеснікам аддзела мастацтва ў штодынёвіку «Літаратура і мастацтва». Публікацыі аб тэатры ён змяшчаў на старонках перыядычных выданняў. У лістападзе 1936 г. быў арыштаваны і прыгавораны да 10 гадоў. У 1954 г. рэабілітаваны.

сялян, рабочых, чырвонаармейцаў і студэнтаў. Ён аб'ехаў практычна ўсю Беларусь, наведваючы яе аддаленыя, амаль недаступныя куткі. За шаснаццаць гадоў Уладзіслаў Галубок напісаў каля сарака п'ес, якія былі пастаўленыя ў ягоным тэатры.

Значны ўплыў на фармаванне свядомасці Галубка мелі ягоныя бацькі — бацька Язэп і маці Галіна. Бацька, нягледзячы на рабочае паходжанне (на працягу жыцця працаваў на некалькіх заводах, сярод іншага машыністам і слесарам), быў адукаваным і начытаным чалавекам. Маці ведала на памяць шмат беларускіх народных песень і часта іх спявала. Абое размаўлялі дома на беларускай мове, хаця добра ведалі таксама рускую і польскую. Галубок спачатку скончыў царкоўна-прыходскую школу ў Мінску, а затым два гады вучыўся ў гімназіі. Пасля смерці бацькі, як старэйшы ў сям'і, мусіў кінуць навучанне і дапамагаць маці выхоўваць пяцярых братоў і сясцёр. На працягу некалькіх гадоў працаваў на розных працах: быў памочнікам кіраўніка крамы, слесарам, чыноўнікам, памочнікам бухгалтара. Набыты ў той час досвед Уладзіслаў выкарыстоўваў у літаратурнай творчасці. Сур'ёзна займаўся самаадукацыяй, а ў 1906 г. здаў экстэрнам экзамены і атрымаў пасведчанне аб заканчэнні гімназіі.

Галубок з дзяцінства праяўляў мастацкі талент. Гадоў у шэсцьсем пачаў маляваць. Выставы яго малюнкаў ладзіліся ў прыватных дамах суседзяў. Паколькі ў Мінску не было мастацкай школы, ён браў прыватныя ўрокі ў мясцовых мастакоў (1908—1912). На гэтых занятках Уладзіслаў атрымаў добрую тэарэтычную і практычную падрыхтоўку. З часам ён пачаў ездзіць у Маскву, дзе ў Траццякоўскай галерэі захапляўся рэалістычным мастацтвам, найперш карцінамі Ісаака Левітана і Івана Шышкіна. Калі пачалі арганізоўвацца выставы беларускага мастацтва ў Мінску, Галубок спачатку рэгулярна іх наведваў, а пазней сам актыўна ў іх удзельнічаў. Калі потым ён выязджаў з калектывам у правінцыю, частку сваіх прац творца браў з сабой і арганізоўваў там выставы. Яны мелі вялізнае значэнне, бо часта мясцовае насельніцтва наогул не сутыкалася з творамі мастацтва. Гэтыя выставы можна параўнаць з дзейнасцю расійскага Таварыства перасоўнікаў. «Цудоўны пейзаж быў на яго палатне.

Антон Грыневіч (1877 — 1937)

збіральнік беларускага музычнага меласу (фальклору), выдавец, педагог. У Мінску з 1925. Сакратар музычнай падсекцыі Інбелкультуру (1925—1928), потым у Акадэміі навук БССР (1929—1930). Удзельнік этнаграфічных экспедыцый на Палессі, на Полаччыне, у паўночных раёнах Беларусі. Арыштаваны ў 1933 г., памёр у лагеры. У архівах Беларусі і Вільні захоўваецца да 1000 запісаў беларускага меласу, сабраных Грыневічам.

Толькі Галубок мог так перадаць усё хараство непаўторнага кутка роднай прыроды, мякка асветленага першымі праменнямі сонца»[573], — згадваў праз шмат гадоў пра артыста мастак Яўген Ціхановіч. З усіх паравін года Галубок больш за ўсё любіў вясну, асабліва сакавік — багаты на кантрасты халодных ценяў і яркага сонца. Снег артысту ўдавалася маляваць так, што здавалася, нібы чуваць, як ён рыпіць пад нагамі.

Гадоў у трынаццаць-чатырнаццаць Галубок захапіўся танцам і ігрой на гармоні, трамбоне і барытоне. Тры гады ён браў прыватныя ўрокі за пяць рублёў. Нейкі час быў чальцом аматарскага аркестра Мінскага пажарнага таварыства. Багата часу прысвячаў літаратуры, яго ўлюбёнымі пісьменнікамі былі Гогаль і Горкі. Першыя літаратурныя творы Галубок пачаў пісаць па-руску ў 1900 г. Ён чытаў іх сваім сябрам і знаёмым на літаратурных вечарах і таварыскіх спатканнях. Пасля перыяду захаплення рускай літаратурай, у 1906 г. перайшоў, аднак, на беларускую мову. Першае надрукаванае апавяданне «На вяселле» з'явілася на старонках газеты «Наша ніва» (1908) пад псеўданімам «Сымонка» (пазней Галубок ім ужо не карыстаўся). Дэбютны верш пад назвай «Забытая хатка» быў надрукаваны ў той самай газеце. Пазнейшыя апавяданні і вершы пісьменніка рэгулярна з'яўляліся на старонках газет «Вольная Беларусь», «Крыніца», «Лучынка» і «Маладая Беларусь». У 1913 г. музыказнавец, фалькларыст і выдавец з Пецярбурга Антон Грыневіч надрукаваў зборнік тэкстаў Уладзіслава Галубка пад назвай «Апавяданні». «Галубок, як і раньш, піша бойкія і вясёлыя апавяданні, да чаго мае праўдзівую здольнасць. Мова іх заўсягды жывая, тэмы іншы раз даволі цікавыя»[574], — адзначаў Максім Багдановіч. Некаторыя творы нагадвалі сцэнічныя абразкі з вострымі, жывымі дыялогамі і дынамічным развіццём дзеяння. «Атрымаўшы ад бацькоў добрае здароўе ды ад бацькі ўпартую волю і памяць і ад прабабкі і маткі здаровую фантазію, Уладыслаў Язэпавіч пераажыў усе гэтыя захапленні і захаваў і развіў асноўныя свае здольнасці — літаратурна-драматычную, акторскую, музычную і мастацкую»[575], — падкрэсліваў Мікалай Каспяровіч.

Дарэвалюцыйная творчасць Галубка ўкладалася ў межы паэтыкі «Нашай Нівы». У паэзіі (да сённяшняга дня захавалася толькі шэсць вершаў) адчуваецца нотка горычы, жалю, тугі і спачування з прычыны катаржнай працы, хваробаў, голаду і холаду. Аднак паэт быў перакананы, што надыдуць лепшыя часы. «Працуйма, брацця!... Прыжджэм і мы святлейшых дней, як скончым строіць дом!..» — дакляраваў ён у вершы «Будучыня». У сваю чаргу, апавяданні Галубка прасякнутыя алегорыяй і сімвалізмам, а ў некаторых заключана пэўная філасофская ідэя. На думку С. Лаўшука, «пазначаныя адбіткам народнасці, гуманізму, прасякнутыя пачуццём шчырай спагады за простага працаўніка, апавяданні Галубка не проста адлюстроўвалі рэаліі тагачаснай рэчаіснасці, але накрэслівалі шляхі ў будучае, сцвярджалі ў душах чытачоў думку аб неабходнасці перабудовы грамадства на справядлівы лад»[576].

Варта падкрэсліць, што жыццёвыя перыпетыі, магчымасць пранікнуць у рабочы асяродак і ўдзел у сацыял-дэмакратычным гуртку ў значнай ступені паўплывалі на светапогляд Галубка. Вялікае значэнне для фармавання яго нацыянальнай свядомасці меў сябар дзяцінства — пісьменнік Альберт Паўловіч[577]. Побач з Аляксандрам Уласавым і Вацлавам Ластоўскім ён быў адным з тых, хто першы заўважыў і ацаніў літаратурны талент Уладзіслава. Паўловіч увёў Галубка ў культурна-асветніцкае кола, якое гуртавалася вакол «Нашай Нівы», пазнаёміўшы яго з галоўнымі прадстаўнікамі — Багдановічам, Купалам, Коласам і Бядулем. Пазней, у 1926 г., Галубок уступіў

573 Я. Ціхановіч, *Народны артыст*, «Маладосць» 1968, № 4, с. 128.

574 *За тры гады. Агляд беларускай краснай пісьменнасці 1911—1913 гг.*, [у:] М. Багдановіч, *Збор твораў у трох тамах*, т. 2, Мінск 1993, с. 227.

575 М. Каспяровіч, *Уладыслаў Галубок*, «Полымя» 1929, № 7, с. 144.

576 С. Лаўшук, *Першы народны артыст БССР (да 100-годдзя з дня нараджэння У. Галубка)*, Мінск 1982, с. 7.

577 Мікалай Іванавіч Каспяровіч (9 (22) мая 1900, в. Ізабалёва Ігуменскага пав., цяпер Пухавіцкі раён — 26 снежня 1937) — беларускі этнограф, краязнавец, лексікаграф, мастацтвазнавец і літаратуразнавец. Альберт Паўловіч (1875—1951) — беларускі паэт. Літаратурную дзейнасць распачаў у XIX ст., а яго паэзія ўпершыню была апублікавана ў 1907 г. на старонках «Нашай нівы». Аўтар зборніка вершаў «Снапок» (Вільня 1910), п'есы «Васількі» (Вільня 1919) і вершаў для дзяцей, якія з'яўляліся на старонках перыядычных выданняў («Наша Ніва», «Маладая Беларусь», «Беларусь», «Лучынка»). На беларускую мову перакладаў сярод іншага творы А. Пушкіна, Т. Шаўчэнкі, М. Канапніцкай і У. Сыракомлі.

у беларускае пісьменніцкае аб’яднанне «Маладняк», а ў 1927 г. перайшоў у «Полымя». У яго была здольнасць збіраць вакол сябе цікавых людзей, а яго сціплая кватэра лічылася «культурным асяродкам»[578].

Зацікаўленасць тэатрам у Галубка праявілася ва ўзросце каля сямі гадоў. Атрымаўшы ад бацькі тры капейкі, Галубок пайшоў у клуб паглядзець «Цара Максімільяна». Пасля прадстаўлення ён вырашыў зрабіць уласную версію твора. Разам з братам і сябрамі яны напісалі дыялогі і вывучылі іх на памяць. Хлопец працаваў на разгрузцы дрэва, а за заробленыя грошы купіў паперу залатога і срэбнага колеру, з якой зрабіў касцюм для цара. Сам, аднак, не мог зграць гэтай ролі, бо быў невысокі ростам. Убачыўшы спектакль, бацькі забралі ў яго касцюм і спалілі ў печцы, спалохаўшыся надта відавочнай алюзіі на ўладу. Праз тры гады думка аб тэатры вярнулася: Галубок спачатку наведваў рэпетыцыі народнага тэатра, а пазней быў запрошаны зграць у дзвюх калядных сцэнках — «Тры каралі» і «Зорка». Як сам творца згадваў пазней, у той месяц, калі ішлі рэпетыцыі і паказы, ён быў проста «апантаны тэатрам»[579].

Крыху пазней Уладзіслаў пачаў хадзіць на спектаклі прафесійных тэатраў, якія даволі часта выступалі ў Мінску. Ва ўзросце чатырнаццаці гадоў яму надарылася ўбачыць п’есу Леаніда Манько[580] «Няшчаснае каханне» з удзелам украінскіх акцёраў. Моцнае ўражанне зрабіла на яго прыгажосць украінскай мовы, сцэнаграфія («блакітнае ўкраінскае неба, беленыя хаткі, таполі і ветракі»), песні, якія гучалі ў спектаклі, а таксама дзяўчаты ў белых сукенках. Аднак найбольш будучага майстра зачаравала ігра М. Занькавецкай і аўтара тэксту — Манько. Галубок так моцна паверыў у рэальнасць паказаных на сцэне падзеяў (дзяўчына, якую пакінуў каханы, упадае ў роспач і кідае ў ваду сваё дзіця, у выніку чаго яе адпраўляюць на катаргу), што доўга не мог вызваліцца ад гэтага. Ён заплакаў, а яго слёзы роспачы і жалю да лёсу гераіні былі мацнейшыя за тое, што перажывала сама Занькавецкая на сцэне. Галубок пачаў

578 Так успамінае свае адведзіны Галубка Цішка Гартны: «Цесная ў драўляным будынку кватэра У. Галубка, з чатырох невялічкіх пакояў, станавіла сабою культурны куток. Сцены вакол былі ўвешаны малюнкамі, на сталох і этажэрках ляжала шмат кніг. На відным месцы адпачываў галубкоўскі гармонік. Усё гэта мне імпонавала і будзіла зайздрасць» (Ц. Гартны, *Дваццаць гадоў назад (успаміны з мінулага)*, «Полымя» 1929, № 5, с. 173).

579 Цыт. пав.: М. Каспяровіч, *Уладыслаў Галубок*, «Полымя» 1929, № 7, с. 143.

580 Леанід Манько (1863—1922) — украінскі акцёр і драматург.

лічыць акцёраў «найшчаслівейшымі на свеце людзьмі»[581]. Гэты вечар надоўга застаўся ў яго памяці: «У 1896 годзе за грошы, заробленыя ад выгрузкі дроў, я купіў білет на галёрку ў мінскі гарадскі тэатр… Мяне не цікавіла зала, увага мая была накіравана на занавес, за якім хавалася нешта новае, невядомае. Трэці сігнал. Занавес пайшоў угору. Перада мной артыст. Слова. Дзея. І тут у мяне ўзнікла думка стаць артыстам. Я пачынаю рыхтаваць дзіцячыя паказы, збіраю сваіх таварышаў-школьнікаў, пішу п’есы, афармляю іх»[582].

З часам тэатр зрабіўся самым моцным і глыбокім захапленнем Галубка. Наколькі мог, Уладзіслаў стараўся не прапускаць ніводнага прадстаўлення вандроўных калектываў. Ён уважліва назіраў за ігрой карыфеяў расійскай і ўкраінскай сцэны. Асабліва захапляўся расійскімі акцёрамі Робертам і Рафаілам Адэльгеймаў, а таксама Паўлам Арленевым. З апошнім ён нават пасябраваў і абменьваўся думкамі на тэму драматычнага мастацтва. Галубку быў блізкі яго погляд на тэатр як на высокакультурны асветніцкі інстытут, які павінен пашыраць мастацтва сярод народа. Арленеў намагаўся з гэтай мэтай як найчасцей наведваць расійскую правінцыю, спрабаваў нават заснаваць тэатр для сялян пад Масквой (1910). Галубок быў моцна ўражаны яго ўвасабленнем Раскольнікава («Злачынства і пакаранне») і Дзмітрыя Карамазава («Браты Карамазавы»); пазней Уладзіслаў спрабаваў наследаваць ягонай манеры ігры. Моцнае ўражанне на Галубка зрабіла дзейнасць калектыву пад кіраўніцтвам Ігната Буйніцкага. Падчас іх выступаў у Мінску хлопец глядзеў «Моднага шляхцюка» Каруся Каганца і «Па рэвізіі» Маркі Крапіўніцкага. Тады ўпершыню ён пачуў са сцэны беларускую мову. Вадэвілі з выкарыстаннем беларускіх песень, а таксама вершаў Янкі Купалы і Цёткі зрабілі на яго вялікае ўражанне і вызначылі будучы шлях.

З ліпеня 1915 г. да пачатку 1917 г. Галубок дзейнічаў у Беларускім таварыстве дапамогі ахвярам вайны, згуртаваным вакол Беларускай хаткі[583]: ён ангажаваў салістаў у хор і музыкаў у аркестр, які кожную суботу арганізоўваў канцэрты, а таксама пісаў сцэнарыі для мастацкіх вячорак, на якіх сам сярод іншага дэкламаваў вер-

581 Гл. М. Каспяровіч, *Уладыслаў Галубок*, «Полымя» 1929, № 7, с. 144.

582 Цыт. пав.: У. Замкавец, *Жыццё і смерць Уладзіслава Галубка*, [у:] *Беларуская літаратура. У святле новых фактаў і назіранняў*, рэд. З. Мельнікаў, Брэст 1996, с. 47.

583 Беларуская хатка — клуб беларускай творчай інтэлігенцыі, які дзейнічаў у 1916—1921 гг. Прапагандаваў беларускую культурна-асветніцкую дзейнасць. У яго памяшканнях выступалі аматарскія тэатральныя і танцавальныя калектывы, хоры, месціліся рэдакцыі беларускіх газет.

шы беларускіх паэтаў. Вось як яго ўспамінае сакратарка Таварыства Людвіка Войцікава (больш вядомая пад псеўданімам Зоська Верас): «Заўсёды акуратна апрануты, не прапускаў ніводнага пасяджэння, хоць рэдка браў голас, а ўжо спрачацца то не любіў ніколі. Характару спакойнага, лагоднага, часта перапыняў спрэчкі добрым жартам»[584].

Як толькі з'явілася ТБДіК-1, Галубок адразу ўступіў у яго разам з жонкай і трыма дочкамі. Спачатку як акцёр і рэжысёр, але ў хуткім часе таксама і як драматург. Даволі хутка ён напісаў тры п'есы, якія адразу былі пастаўленыя: «Забыўся падпярэзацца» (жнівень 1917, рэж. У. Галубок), «Апошняе спатканне» (14.12.1917, рэж. Ф. Ждановіч) і камедыя «Пісаравы імяніны» (30.12.1917, рэж. Ф. Ждановіч). У ходзе рэпетыцый пасябраваў з Фларыянам Ждановічам, у якога браў урокі рэжысуры.

У кожнай п'есе Галубок закранаў актуальныя на той час праблемы. У аднаактоўцы «Забыўся падпярэзацца» на прыкладзе аднаго з герояў, дзяка, ён высмеяў прадстаўнікоў духавенства, якія свае амаральныя дзеянні прыкрываюць цытатамі са Святога Пісьма. У «Апошнім спатканні» паказаў змаганне з царскай уладай перад рэвалюцыяй 1905 г., а ў «Пісаравых імянінах» — крывадушнасць і цынізм правінцыйнай расійскай адміністрацыі. У наступным творы, «Бязвінная кроў» (19.05.1918, рэж. Ф. Ждановіч), пастаўленым з нагоды першай гадавіны існавання Таварыства, Галубок засяродзіўся на паказе сітуацыі перад кастрычнікам 1917 г. і заклікаў да бунту супраць царскай улады. Тэма паўстання была новай для беларускага тэатра. Калі ў «Апошнім спатканні» пратэст мае адзіночны характар, то ў «Бязвіннай крыві» ён робіцца масавым. Сын уладара маёнтка — рэвалюцыянер, які карыстаецца вялізнай сімпатыяй вяскоўцаў. Прыехаўшы з горада, ён прывозіць з сабой прапагандысцкія матэрыялы і распаўсюджвае іх сярод сялян. З часам вяскоўцы арганізоўваюць паўстанне, забіваюць гаспадара і разбураюць яго маёнтак. У перыяд нямецкай акупацыі тэма пратэсту і бунту гучала асабліва актуальна і востра. З гэтых дзвюх п'ес Максім Гарэцкі вылучыў «Апошняе спатканне»: «Характар перажыванняў і развагі сялян, дух беларускай вёскі і яе трагедыя былі трапна схопленыя і з вялікай дакладнасцю паказаныя аўтарам»[585]. Рамуальд

584 Л. Войцікава, *Справы дзён даўно мінулых (да 60-годдзя трупы Галубка)*, «Тэатральны Мінск» 1980, № 6, с. 40.

585 Зритель [М. Гарэцкі], *Белорусский спектакль*, «Луч Интернационала» 4.04.1919, № 8, с. 2.

Зямкевіч паставіў гэты твор побач з «Раскіданым гняздом» Купалы[586]. Атрыманы поспех спрычыніўся да таго, што Галубку ў Таварыстве даручылі важную функцыю — фармаванне рэпертуарнай палітыкі.

Аднак рэжысёрская праца і ігра акцёраў не дачакаліся пахвалы. Ацэньваючы «Пісаравы імяніны», крытык пісаў: «Гралі кепска. Агульнае ўражанне наступнае: аматарскі спектакль, паказаны для знаёмых у прыватным доме»[587]. Падчас паказу «Апошняга спаткання» (19.12.1919) рэцэнзент звярнуў увагу на той факт, што публіка смяялася ў самыя драматычныя моманты. Віна, на яго думку, ляжыць не на аўтары тэксту, а на выканаўцах, таму што якраз акцёры павінны валодаць настроем аўдыторыі. У самых трагічных момантах нават найдрабнейшая ненатуральнасць, няправільна вымаўленае слова могуць сапсаваць адпаведны настрой. Калі акцёр не змог на сцэне плакаць, страляць, падаць альбо паміраць як належыць, то ён мусіць усведамляць, што гэта выкліча смех. У такіх сітуацыях акцёры мусяць вінаваціць саміх сябе[588].

У кастрычніку 1919 г. мінскія гледачы маглі пазнаёміцца з дзвюма новымі п'есамі Галубка — «Бязродны» (5 кастрычніка) і «Праменьчык шчасця» (31 кастрычніка). У першай паказана сацыяльная няроўнасць у дарэвалюцыйнай вёсцы. У другой прадстаўлена гераічная постаць правадыра сялянскага паўстання. Крытыка звярнула ўвагу на добры склад акцёраў і належнае выкананне[589].

У 1920 г. творчыя шляхі Галубка і Ждановіча разышліся. Першы атрымаў прапанову пераехаць у Слуцк, дзе мусіў узначаліць драматычную секцыю культурна-асветніцкай арганізацыі «Папараць-кветка», чым ахвотна скарыстаўся. Паставіў там «Апошняе спатканне» і «Праменьчык шчасця». А Ждановіч увайшоў у наваўтвораны БДТ-1, дзе паставіў чатыры п'есы Галубка — «Пісаравы імяніны» (13.01.1921), «Ганка» (12.10.1921), «Апошняе спатканне» (7.11.1921) і «Бязродны» (17.11.1921).

586 Р. Зямкевіч, *Беларускі тэатр. «Апошняе спатканьне»*, «Вольная Беларусь» 31.12.1917, № 36, с. 4.

587 Аматар, *Беларускі тэатр. «Пісаравы імяніны»*, «Вольная Беларусь» 7.01.1918, № 1, с. 8.

588 Ясакар, *Тэатр і мастацтва. «Апошняе спатканне»*, «Беларусь» 21.12.1919, № 50, с. 2.

589 Знаёмы, *Беларускі тэатр. «Бязродны»*, «Звон» 8.10.1919, № 20, с. 4; С.Н. *Тэатр і мастацтва. «Праменьчык шчасця»*, «Беларусь» 2.11.1919, № 12, с. 2.

У жніўні 1920 г., праз месяц пасля таго як бальшавікі занялі Мінск, Галубок узначаліў аддзел мастацтва Наркамасветы. Адным з яго прыярытэтаў стала тэатральная дзейнасць. Творца любіў у той час падкрэсліваць: «Найлепшым спосабам асветы сялянскай душы ёсць добры тэатр»[590]. Калі ён атрымаў прапанову арганізаваць калектыў пры настворанам Беларускім рабочым клубе (былая сцэна кабарэ «Акварыум»), то згадзіўся і энергічна ўзяўся за працу. У той час Уладзіслаў Галубок ужо меў акцёрскі, рэжысёрскі і драматургічны досвед, а ўрокі акцёрскага майстэрства таксама браў у Фларыяна Ждановіча. Гэтыя фактары прывялі да таго, што Галубок пачаў пракладваць уласную дарогу ў тэатральным мастацтве. Заснаваны ім калектыў распачаў сваю дзейнасць спектаклем «Суд» (15.08.1920). Гэтая дата лічыцца афіцыйным пачаткам існавання тэатральнай трупы Галубка. Газета «Савецкая Беларусь» паведамляла, што зала клуба была поўная салдат Чырвонай Арміі, якія пасля бітваў вярнуліся з фронту на адпачынак у Мінск. Усе правілы бяспекі былі парушаныя, і замест 500 гледачоў было 1000. «Суд» і выступ беларускага хору былі прынятыя з вялізным задавальненнем[591]. У хуткім часе адбылася пастаноўка трох наступных п'ес — «Пашыліся ў дурні» (26 верасня) Крапіўніцкага, сцэнічных эцюдаў «За мураванай сцяной» (26 снежня) Галубка і «Міхалка» (26 мнежня) Далецкіх. У 1920 г. за чатыры з паловай месяцы трупа выступіла 98 разоў. На тыя часы гэта была значная лічба. Варта адзначыць, што сярод усіх памяшканняў, дзе давялося граць калектыву, Рабочы клуб быў найлепш прыстасаваны да гэтага. Збудаваны з цэглы, ён меў даволі вялікую сцэну, глядзельную залу і грымёрку. Тут адбываліся чыткі новых тэкстаў і рэпетыцыі. Усе іншыя памяшканні мелі канструкцыю барака, былі драўляныя, цесныя, пераважна без фае — гледачы ўваходзілі ў залу непасрэдна з вуліцы.

Членамі калектыву з дванаццаці чалавек былі, сярод іншага, сам Галубок і яго сям'я — жонка Ядвіга і тры дачкі (Багуслава, Вільгельміна і Міла), а таксама Андрэй Блажэвіч (сапр. Вангін), Баляслаў Бусел (сапр. Райзман), Міхась Грынблат, Надзея Клачко, Іосіф Крыцкі, Леацынія Скржэндзеўская і Юлія Флейта. Вось як згадвае гэты час Надзея Клачко: «Я працавала ў дзіцячым садку і не была прафесійнай актрысай, але я любіла тэатр і мела прыроджаны талент. Галубок пераканаў мяне, каб я замест таго, каб ехаць вучыцца ў Маскву, пайшла ў ягоны калектыў. Зарплаты ў нас не было, мы атрымлівалі

[590] НАРБ, ф. 6, адз. зах. 522, с. 103.

[591] *Тэатр*, «Савецкая Беларусь» 20.08.1920, с. 3.

Андрэй Блажэвіч (1895—1977, Гнеў, Польшча)
беларускі актор. Вядучы актор трупы Галубка — Беларускага дзяржаўнага вандроўнага тэатру. Арыштаваны ў 1937. Пасля Другой Сусьветнай вайны выехаў у ПНР. Удзельнічаў у аматарскіх спэктаклях на Паморʼі. З 1968 дажываў у доме састарэлых у Гдыні. Памёр у Гневе.

ўсяго толькі невялікі ганарар за кожны спектакль. Галубок звярнуў увагу не толькі на маю прыгажосць, але і на артыстычныя здольнасці. Неўзабаве я атрымала магчымасць граць як малыя, так і вялікія ролі, сярод іншага Ганкі («Ганка»), Паўлінкі («Паўлінка»). У калектыве панавала атмасфера сяброўства, зацятай працы і гарачай дзейнасці, глыбокай задаволенасці ад усведамлення таго, што кожны з нас прыносіць агромністую карысць народу, які заўжды з непадробнай радасцю ўспрымае нашыя спектаклі, песні, музыку і танцы. [...] Мы былі сям'ёй. Сярод нас ніколі не было сварак ці канфліктаў. Галубок вельмі клапаціўся пра маральнасць усіх членаў калектыву. Мы былі бедныя, але агонь палаў у нашых сэрцах. Здаралася, што нам даводзілася граць на галодны страўнік, але мы былі шчаслівыя»[592].

Афішы спачатку рабіў сам Галубок, аднак з часам перадаў гэтую працу дачцэ Багуславе, якая заўжды старалася прыдумаць арыгінальны дэкор. Другая дачка Вільгельміна і сын Эдуард расклейвалі іх па горадзе. Як успамінае Багуслава, «маляўнічыя і жыццярадасныя»[593] плакаты заўжды кідаліся ў вочы здалёк. Выступы ў Мінску пачыналіся даволі позна. Жыццё на ўскрайках горада ў той час нічым не адрознівалася ад вясковага. Спектаклі звычайна заканчваліся амаль апоўначы ці нават пазней. Акцёры вярталіся дадому часцей за ўсё пешкі, бо грамадскага транспарту яшчэ не было (першыя трамваі пусцілі па галоўнай вуліцы толькі ў 1929 г.).

Пастаноўкі арганізоўваліся для чырвонаармейцаў, чальцоў клуба і самых бедных слаёў грамадства. Большасць прадстаўленняў былі бясплатныя. З часам выступы калектыву пачалі карыстацца ўсё большай папулярнасцю. Зацікаўленасць прэм'ерай драмы Галубка «Птушка шчасця» (1.01.1921) была такой вялікай, што частцы публікі давялося адмовіць праз недахоп месцаў. Пасля спектакля газета «Савецкая Беларусь» зычыла тэатру, каб дзейнасць калек-

[592] Паводле *Успаміны Н. Клачко (28.04.1962)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 72.

[593] Б. Галубок, *З людзьмі і для людзей*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу (Успаміны пра Уладзіслава Галубка)*, Мінск 1979, с. 62.

тыву пашыралася, каб скарбы народнай творчасці і творы нашых маладых пісьменнікаў не ляжалі надта доўга, не пакрываліся пылам, а ўбачылі дзённае святло[594]. Са студзеня да верасня 1921 г., калі тэатр працаваў пад апекай Наркамасветы, яго фінансавае становішча крыху палепшылася і калектыў меў у распараджэнні сродкі, якія дазвалялі яму ўсё часцей выязджаць на суседнія з Мінскам пляцоўкі. Трупа ўзбагаціла рэпертуар новымі п'есамі: «Праменьчык шчасця» (2.01), «Бязвінная кроў» (30.05), «Душагубы» (6.06), «Акрываўлены падатак» (7.08), «На курорце» (25.08) і «Пісаравы імяніны» (25.08) — усе аўтарства Галубка. Пасля паказу «Бязвіннай крыві» кіраўніцтва клуба выказала падзяку: «Спектакль прынёс вялікае задавальненне, і мы рашуча просім Галубка, каб ён не забываўся на нашую сцэну і часцей паказваў такія прадстаўленні»[595].

У верасні 1921 г. трупа была пазбаўленая падтрымкі Наркамасветы. Галубок стаў перад выбарам: альбо распусціць калектыў, альбо знайсці іншае выйсце. Пасля дыскусіі з акцёрамі было вырашана дзейнічаць насуперак усім праблемам. «Савецкая Беларусь» змясціла кароткую справаздачу Галубка за год, у якой апісваўся актуальны стан тэатра. Найперш кіраўнік звярнуў увагу на складанае матэрыяльнае становішча: не хапае рэквізіту і адпаведных касцюмаў, а сцэнаграфія зусім бедная. У дзень прадстаўлення акцёры пазычаюць у суседзяў ці знаёмых неабходныя рэчы і «нібы вярблюды, цёнгля валакуць вузлы». «Не з'явішся на сцэну ў абмотках або ў галіфэ, калі п'еса вымагае далёка іншай вопраткі. Не можна грамадзянству, паказаўшы ката, казаць, што гэта леў...» — падкрэсліваў аўтар і працягваў: «Так пражылі год. Жылі і верылі, што на рабоча-сялянскі клуб у першую чаргу звернуць увагу і зробяць усё, што патрэбна. Але дарэмна... Ніхто нічога не зрабіў. Як і ў прайшоўшым годзе, так і цяпер бачым тую ж самую жабрацкую дэкарацыю, тыя ж самыя зялёныя і два чырвоныя адзяранькі. Няма там не толькі раскошы, але няма цвіка, каб прыбіць дэкарацыю. [...] Вельмі прыкрае становішча. Так быць не можа. [...] Акцёры страцілі ўсялякую надзею». Прадстаўнікі ўлады, якія наведвалі клуб і абяцалі дапамагчы, пазней пра гэта забывалі. «Трэба абудзіць ад сну, трэба працёрці вочы, глянуць на свет і запытацца, што такое клуб, чаму ён у жабрацкім становішчы, чаму артыст другі год цягне на сваіх плячах рэквізіт і вопраткі, чаму на сцэне няма цвіка і няма грошай. Хто гэтаму вінен? [...] Кожны грамадзянін, каму дарага агульная справа, павінен памагчы, але памагчы працай»[596].

Артыст прыгадваў, што клуб прызначаны перадусім для найбяднейшых слаёў насельніцтва, якія праз кепскае матэрыяльнае становішча не могуць наведваць дзяржаўныя тэатры. Тут рабочы можа не толькі ўбачыць спектакль, але і «духоўна адпачыць», бо рэпертуар даступны, а жыццё паказваецца з сучаснай перспектывы.

З цягам часу кіраўніцтва Беларускага рабочага клуба ўсё радзей давала памяшканне для выступаў трупы, а ў хуткім часе ўвогуле зрабіла немагчымай яе працу (месца калектыву Галубка ў клубе заняў новы калектыў, заснаваны Ф. Ждановічам). «Галубок можа паляцець туды, куды захоча, — спрабаваў жартаваць аўтар. — Хаця лётаць ніколі не перашкодзіць, аднак трэба мець сваю сядзібу, бо без глебы пад нагамі жыць цяжка». Галубок прыгадваў, што, нягледзячы на цяжкасці, калектыў апошнім часам выступіў у сямі клубах, некалькіх вайсковых адзінках і шпіталях. Узімку, калі тэмпература падала ніжэй за 25 градусаў, а ніводзін з клубаў не ацяпляўся, акцёры мерзлі і хварэлі, але «неяк працавалі»[597]. «Акцёры гэтай трупы — непамерна цярплівыя і мужныя людзі, калі змаглі год працаваць пры такіх цяжкіх абставінах», — з гонарам пісаў творца ў іншым артыкуле і адзначаў, што кожны з іх днём працуе па сваёй асноўнай прафесіі, а тэатру прысвячае вольны час. Не застаўся без увагі таксама і факт падрыхтоўкі кадраў: «У трупе вялікі няхват артыстычных сіл, дзякуючы чаму часта-часта прыходзіцца бачыць не зусім адпаведных па ролі артыстаў, але гэта скрадваецца па волі добрай рэжысуры і стараннем саміх артыстаў, выпаўняючых свае ролі»[598].

Зрэшты, слабая падрыхтоўка акцёраў у гэты перыяд не засталася па-за ўвагай крытыкаў. Пасля прэм'еры «Праменьчыка шчасця» (2.01.1921) рэцэнзент звярнуў увагу, што частка акцёраў не адпавядае патрабаванням тэатра, мае дрэнную дыкцыю і праблемы з пастаноўкай націску[599]. У сваю чаргу, падчас выканання камедыі «Пісаравы імяніны» (25.08.1921) ні тэкст, ні жэсты, ні міміка не змаглі рассмяшыць гледачоў. «Можа быць, некаторыя скажуць, што ў публікі

594 С., *Тэатр, «Птушка шчасьця»*, «Савецкая Беларусь» 4.01.1921, № 2, с. 4.

595 Паводле ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 69.

596 Артысты з вузлом [У. Галубок], *Год працы*, «Савецкая Беларусь» 28.09.1921, № 261, с. 4.

597 Артысты з вузлом [У. Галубок], *Год працы*, «Савецкая Беларусь» 28.09.1921, № 261, с. 4

598 Артысты [У. Галубок], *Праца 2 Беларускай Трупы ў 1921 годзе*, «Савецкая Беларусь» 28.12.1921, № 292, с. 4.

599 Гл. *Тэатр. «Праменьчык шчасця»*, «Савецкая Беларусь» 4.01.1921, № 2, с. 2.

няма мастацкага густу і яна не зразумела п'есы, — пісаў крытык. — Выбачайце, але віна цалкам на баку акцёраў»[600]. У «Мужычым шчасці» (18.11.1922) акцёры часта памыляліся і былі вельмі залежныя ад суфлёра, паколькі праз малую колькасць рэпетыцый яны не вывучылі на памяць сваіх роляў[601]. Нягледзячы на цяжкасці, да канца 1921 г. трупа паказала тры прэм'еры: «За ідэю камунізму» (1.10) Я. Васілька, «Чорт і баба» (1.10) Ф. Аляхновіча і «Залаты бог» (11.12) Ул. Галубка. За ўвесь год было паказана 176 спектакляў.

У 1922 г. у Мінску і яго ваколіцах паўставалі або аднаўляліся шматлікія клубы. Адзін з такіх клубаў быў адчынены даволі далёка ад горада, у вёсцы Серабранка (сёння — адзін з раёнаў Мінска). Калектыў Галубка атрымаў прапанову перасяліцца ў новую сядзібу, каб працягваць там сваю дзейнасць. Таксама значна павялічылася і пашырылася магчымасць выязных выступаў (хаця не далей за 20–25 кіламетраў). «Праца рухалася хутка. Зацішная Серабранка ахвотная прыняла беларускую п'есу, дзякуючы чаму ўдалося шмат зрабіць. [...] Мясцовая публіка ўспрымала акцёраў прыхільна»[602], — успамінаў тыя часы Галубок. Мясцовая ўлада, каб павялічыць актыўнасць грамадства і частотнасць удзелу ў мерапрыемствах, звярталася да калектыву з просьбай выступаць падчас рознага кшталту ўрачыстасцяў.

Галубок усведамляў, што стварэнне багатага і разнастайнага рэпертуару дапаможа акцёрам пашырыць іх амплуа, здабыць досвед і атрымаць новых гледачоў. Новыя цяжкасці яшчэ больш мабілізавалі яго да працы. Ён быў перакананы, што бальшавікі ацэняць яго высілкі і вернуць фінансаванне. 1922 год стаў рэкордным па колькасці прэм'ер: «Дваяжэнцы» (13.08), «Фанатык» (8.10), «Ганка» (28.10), «Апошняе спатканне» (2.11), «Мужычае шчасце» (18.11), «Жаніхі», «Патэнтаваны кум», «Культурная цёшча», «Дарагія госці», «Ліхадзеі», «Былое», «Падатак», «Вар'ят», «Завяўшыя кветкі» і «Бязродны» Галубка. Апрача гэтага, рэпертуар узбагаціўся творамі Францішка Аляхновіча: «Манька» (19.01), «Цені» (30.09), «Страхі жыцця» (8.10) і «Калісь», а таксама Янкі Купалы («Паўлінка», 21.10), Каруся Каганца («Модны шляхцюк»), Міхася Чарота («Слуцкая варона»), Маркі Крапіўніцкага («Па рэвізіі»), Антона Чэхава («Сватанне») і Аляксандра Валодскага

600 П., *Канцэрт-спектакль*, «Савецкая Беларусь» 28.08.1921, № 190, с. 2.

601 Жгут, *Театр и музыка. Спектакли 2 Беларускай Труппы*, «Савецкая Беларусь» 23.11.1922, № 260, с. 4.

602 Паводле ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 66.

(«Як яны жаніліся»). На працягу года адбыліся 173 паказы. Часцей за ўсё гралі творы Галубка і Аляхновіча: «Суд» — 42 разы, «Дваяжэнцы» — 38, «Манька» — 28, «Паўлінка» і «Пісаравы імяніны» — па 19, «Чорт і баба» — 14, «Страхі жыцця» — 12, «Модны шляхцюк» — 10, «Цені» — 8 і «Апошняе спатканне» — 4.

Папулярнасць Галубка як драматурга ў Беларусі паступова расла. Паколькі ніводзін з яго сцэнічных твораў не быў яшчэ апублікаваны, яны пачалі перапісвацца і распаўсюджвацца «самвыдатам». Галубок усведамляў, што створаны ім у кароткі час драматургічны даробак варта папулярызаваць у шматлікіх драматычных гуртках, што з'яўляліся ў беларускай правінцыі. Адзін з удзельнікаў драмгуртка пры педагагічным тэхнікуме ў мястэчку Ігумен (сёння Чэрвень), Мікалай Федасееў, згадвае, як яго накіравалі ў Мінск, каб скантактавацца з Галубком і папрасіць яго дазволу перапісаць сабе тэкст «Пісаравых імянінаў». Два дні акцёр перапісваў твор, які пасля быў пастаўлены, шмат разоў выконваўся і карыстаўся вялікім поспехам[603]. Падобныя сітуацыі здараліся даволі часта.

У змешчаным на старонках «Савецкай Беларусі» артыкуле «Усё аб тым жа» Галубок дзяліўся сваімі думкамі: «Рэпертуар, які я напісаў за апошнія 5 год, ляжыць у куфры, які стаіць пры самых дзвярах на выпадак пажару. Ляжыць ён даўно. Ляжаў ён пры паляках, бо лічыўся мяцежным, ляжыць і цяпер і лічыцца адпаведным моманту. [...] Я хачу навучыць тых, каго цікавіць слова тэатральнае, што п'есы я напісаў не для таго, каб трымаць іх у куфры, не паказваючы свету. Зусім не, я напісаў іх для таго, каб яны шырока распаўсюджваліся па свеце і прыносілі карысць грамадству». Майстар прызнаўся, што сам не насмеліцца хадзіць і прасіць, каб іх надрукавалі. Некалькі ягоных тэкстаў было разгледжана мастацкай радай БДТ-1 і ўключана ў рэпертуар. Аднак ад некаторых яго п'ес тэатр адмовіўся. «Пэўна з тае прычыны, — іранізаваў драматург, — што наш актор цяпер адыгрывае ангельскіх лордаў, польскіх магнатаў[604], і як ужо скончыць гэту працу, тады ўжо мо возьмуцца і за сваё»[605]. Галубок быў перакананы, што варта граць найперш беларускі рэпертуар, і сам доўгі час трымаўся гэтага прынцыпу.

603 Паводле *Успаміны М. Федасеева (12.05.1960)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 68.

604 Галубок рабіў адсылку да некалькіх спектакляў еўрапейскага рэпертуару — «Іх чацвёра» Г. Запольскай, «Дамы і гусары» А. Фрэдры і «Вучань д'ябла» Б. Шоў.

605 У. Галубок, *Усё аб тым жа*, «Савецкая Беларусь» 3.02.1922, с. 4.

Паступова змяняўся склад калектыву. Частка акцёраў, якія жылі няблізка і не маглі штодзень прыязджаць, былі замененыя мясцовымі. З папярэдняга складу засталося некалькі чалавек, сярод іншых Баляслаў Бусел і Іосіф Крыцкі. Да калектыву далучыліся сыны Галубка Эдуард, Леапольд і Зыгмунт, а таксама акцёры Марыя Драздова, Марыя Палякова, Міхась Бялевіч і Зінаіда Лазарчык. Нейкі час у трупу ўваходзілі вядомыя беларускія творцы Алесь Дудар, Міхась Чарот, Васіль Сташэўскі, Іларыён Барашка[606], а таксама вядомы паэт, перакладчык паэмы Мікалая Гусоўскага «Песня пра зубра» з лацінскай на беларускую мову, літаратуразнавец Язэп Семяжон.

1921—1922 гады, як пазней згадваў крытык М. Таўбэ, былі вельмі складанымі: «З вузламі, з клумкамі, з граблямі, віламі і ўсім належным інвентаром працаўнікі тэатру, ідучы на спектакль, мерылі вуліцы Менску і ўсіх яго ваколіц. Позна ўначы сонныя Камароўкі, Пярэспы ці Козырава абуджаліся мернымі крокамі артыстаў-вандроўцаў, якія моўчкі йшлі пасля працы дадому. [...] Наспех адбудаваныя клубы ўзімку не ацяпляліся, праз выбітыя шыбы вольна гуляў вецер, глядач сядзеў у валёнках, у кажуху, артыст корчыўся ад сцюжы»[607]. На старонках газеты «Савецкая Беларусь» А. Зніч паведамляў: «Хаця лёс трупы доўга вісеў на валаску, аднак гэты валасок не парваўся». Нягледзячы на цяжкасці, ніводзін спектакль не быў адменены, а рабочыя і сяляне атрымалі магчымасць судакрануцца з беларускай драматургіяй і пачуць са сцэны родную мову. «Трэба палепшыць матэрыяльнае становішча калектыву, варта яму дапамагчы, каб ён цвёрда стаў на зямлі. Ён выканаў вялізную працу. Аднак калі ён атрымае неабходную дапамогу, то зробіць яшчэ болей»[608], — заклікаў улады да дзеяння крытык.

1923 г. стаў для калектыву пераломным. Паколькі аматарская група пад кіраўніцтвам Ждановіча была распушчаная, з'явілася магчымасць вярнуцца ў ранейшы Беларускі рабочы клуб. Блізкасць Мінска давала магчымасць часта выступаць у клубах сталіцы і стварала ўмовы для нармальных рэпетыцый і падрыхтоўкі спектакляў. Праз газету Галубок гаварыў да сваіх акцёраў: «Да вас, працаўнікі Другой беларускай трупы, звяртаюся я са шчырай падзякай за ўсю тую працу, якую выпаўнілі вы за ўвесь час існавання трупы. [...] Вы працавалі, не адчуваючы змогі, вы працавалі дзень і ноч. [...] Вы ішлі да тых людзей, да якіх не ішоў ніякі тэатр. Ваша праца была паміж рабочых і сялян, якім умовы жыцця не дазвалялі бываць у тэатрах горада. Вы служылі народу, якому быў свет закрыты. Ён вас заўжды разумеў і сэрцам аддаваўся да свайго быту, які бачыў на сцэне. Там, дзе смяяліся вы, смяяўся ў ён, там, дзе плакалі вы, плакаў і ён»[609]. Публікуючы гэты ліст, Галубок прагнуў, па-першае, звярнуць увагу грамадства і адпаведных чыноўнікаў на працу ягонага калектыву. Па-другое, ён хацеў падтрымаць акцёраў добрым словам. Ён усведамляў, што калектыў ад распаду можа ўратаваць выключна энтузіязм, крыніцай якога было перакананне ў вялізнай патрэбе і глыбокім сэнсе гэтай працы, а таксама ўпэўненасць, што ніхто іншы яе не зробіць. У выніку Наркамасветы ўзнавіў фінансаванне калектыву, дзякуючы чаму палепшылася матэрыяльнае становішча тэатра. Быў падрыхтаваны багаты і разнастайны рэпертуар: «Падкідыш» (8.03), «Залёты дзяка» (22.04), «Князь Качаргін» (20.05), «Блуд» (16.06), «Дзіця вуліцы» (8.07), «Залатая рыбка» (15.09), «Плытагоны» (14.10), «Ветрагоны» (9.12) — усе Галубка. Апрача гэтага, «Пінская шляхта» (21.07) Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, «Рысь» (29.06) Элізы Ажэшка, «Лес шуміць» (пав. У. Караленкі, 24.02) Францішка Аляхновіча, «Збянтэжаны Саўка» (21.04) і «У кавалёвай хаце» (29.07) Леапольда Родзевіча, «Антось Лата» (21.04) Якуба Коласа і «Мікітаў лапаць» (29.07) Міхася Чарота. За першае паўгоддзе было паказана семдзесят спектакляў у дванаццаці клубах[610], а за год здзейснена 158 выступаў. Публіка, як сцвярджаў Міхайла Грамыка, магла пераканацца, што

Васіль Сташэўскі (1895—1937)
пісьменнік. Пасля заканчэння Педагагічнага інстытута працаваў настаўнікам. Быў сакратаром літаратурных аб'яднанняў «Маладняк» і «Полымя». супрацоўнічаў з газетай «Савецкая Беларусь» (1928—29). Літаратурныя творы пачаў публікаваць у 1923 г. Напісаў больш за 20 п'ес. Арыштаваны і расстраляны.

606 Іларыён Барашка (1905—1968) — пісьменнік. Скончыў Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт (1930). Працаваў на кінастудыі «Савецкая Беларусь» (сёння «Беларусьфільм», 1932–36). Літаратурныя творы пачаў публікаваць з 1924 г. Пісаў апавяданні, абразкі, эсэ.

607 М. Таўбэ, *Тэатр на калёсах (З успамінаў аб працы Дзяржаўнай вандроўнай трупы)*, «Маладняк» 1927, № 6, с. 79.

608 А. Знич, *2 Белорусская труппа*, «Савецкая Беларусь» 30.08.1923, № 197, с. 3.

609 У. Галубок, *Ліст у рэдакцыю*, «Савецкая Беларусь»13.02.1923, с. 4.

610 Гл. *Тэатр. У II беларускай трупе*, «Савецкая Беларусь» 13.07.1923, № 156, с. 4.

калектыў не толькі выжыў, але ўзняў свой узровень майстэрства[611]. Напрыклад, тагачасная рэцэнзія на спектакль «Пісаравы імяніны» вельмі адрознівалася ад ранейшай, 1921 года. Крытык адзначаў, што ігра акцёраў поўнілася нюансамі, якія глядач мог ацаніць, а поспех спектакля быў такі вялікі, што ад апладысментаў трэслася ўсё навокал[612].

У 1924 г. трупа Галубка ўсё часцей выязджала з Мінска ў блізкае наваколле. У адрозненне ад папярэдніх гадоў (1920—1923), калі калектыў называлі «тэатрам у торбах», яго цяпер пачалі называць «тэатрам на калёсах». У Наркамасветы адбылося спецыяльнае пасяджэнне (10.03.1924), якое разглядала дзейнасць калектыву. Прысутны на ім Галубок у некалькіх словах акрэсліў актуальную сітуацыю: «Працы на правінцыі спадарожнічаюць вялікія цяжкасці, бо акцёры мусяць самі перавозіць багаж, які змяшчае розны рэквізіт да спектакля. Калектыў вельмі моцны. Быў падрыхтаваны адпаведны рэпертуар. Калі гаворка ідзе пра матэрыяльнае становішча, то яно выглядае вельмі кепска. Не хапае нават самых простых, неабходных рэчаў». Падчас дыскусіі Галубка абвінавачвалі ў тым, што «ў трупы няма выразнага плана працы, рэпертуар аднастайны і не носіць агітацыйнага характару»[613]. Было вырашана стварыць спецыяльную камісію, якая разгледзіць усе праблемы. Апрача гэтага, Галубку было прапанавана зрабіць копіі ўсіх драматычных твораў, каб абдумаць магчымасць іх друку. У выніку быў выдадзены толькі адзін твор — «Ветрагоны» (Мінск, 1924). Гэта другі надрукаваны твор Галубка, першы ж («Апошняе спатканне», Вільня, 1919) выйшаў пяць гадоў таму.

Наступная важная дата ў гісторыі калектыву — 22 верасня 1924 года. Наркамасветы выдаў адпаведнае распараджэнне, у сувязі з якім «Другі беларускі тэатр» быў пераназваны ў «Другі беларускі дзяржаўны тэатр пад кіраўніцтвам У. Галубка». Ён меў задачай «а) працяг сваёй папярэдняй працы па арганізацыі спектакляў для шырокіх працоўных мас, б) арганізацыю перыядычных падарожжаў па правінцыі»[614]. Бюджэт калектыву мусіў складацца са сродкаў, якія прызначыў Наркамасветы, прыбытку з продажу квіткоў і аднаразовых дапамог. Пры калектыве павінна была з'явіцца мастацкая рада, складзеная з прадстаўнікоў Інбелкульта, Наркамасветы і Саюза працаўнікоў мастацтва БССР. У снежні быў зацверджаны статут[615] трупы.

У кастрычніку 1924 г. калектыў упершыню атрымаў магчымасць выступіць на сцэне БДТ-1 у Мінску, і для прадстаўлення былі выбраныя тры п'есы Галубка — «Праменьчык шчасця» (21.10), «Бязвінная кроў» (22.10) і «Фанатык» (23.10). Рэцэнзент газеты «Савецкая Беларусь» не хаваў радасці ад поспеху трупы і не шкадаваў кампліментаў, таму што калектыў, які лічыўся маргінальным на карце беларускай тэатральнай сцэны, калектыў «вандроўных акцёраў», калектыў аматараў прадэманстраваў, што ў ім заключаецца значна большы патэнцыял, чым чакалася. На думку рэцэнзента, у ігры некаторых членаў трупы заўважаюцца пэўныя недасканаласці, а асобныя акцёры не заўжды ў стане рэалізаваць пастаўленыя рэжысёрам задачы. Аднак гэта моцны і добра арганізаваны калектыў, які мае свой уласны стыль. Ён паказаў значна больш, чым публіка чакала ад яго. Такім чынам, калектыў перакрочыў узровень аматарства і стаў на шляху сталага тэатральнага мастацтва[616]. У сваю чаргу, М. Піятуховіч падкрэсліваў, што ўсе прадстаўленыя сцэнічныя творы сведчаць пра талент Галубка: складанае, але добра распрацаванае развіццё дзеяння, канфлікты, растучае напружанне і разам з тым сцэнічнасць п'ес спрычыніліся да таго, што заінтрыгаваны глядач назіраў за пастаноўкамі вельмі засяроджана. Крытык праводзіў паралелі паміж драматургіяй Галубка і рамантычным тэатрам: ідэалізацыя пэўнай групы герояў, гульня на кантрастах, выключныя, часта драматычныя сітуацыі. Кожны з гэтых твораў, на думку Піятуховіча, быў прасякнуты апафеозам рэвалюцыі. У «Праменьчыку шчасця» дамінуе пазітыўны вобраз рэвалюцыі, якая вызваліла чалавека ад грамадскага ціску і сямейнага дэспатызму. У «Бязвіннай крыві» рэвалюцыя паказана ў вобразе старажытнагрэчаскай багіні Немезіды, якая карае эксплуататараў і прыгнятальнікаў. У сваю чаргу, у «Фанатыку» свежае рэвалюцыйнае паветра разрэджвае прытхлую атмасферу пабожнасці і крывадушнасці.

611 М. Грамыка, *Галубок у Мар'інай Горцы*, «Савецкая Беларусь» 10.07.1923, № 154, с. 4.

612 М.Г. [М. Грамыка] *«Пісаравы імяніны» — камедыя Галубка,* «Савецкая Беларусь» 12.12.1923, с. 3.

613 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1062, с. 9.

614 *Загад Наркамасветы БССР аб стварэнні Беларускай дзяржаўнай трупы пад кіраўніцтвам У. Галубка*, [у:] *Так пачынаўся тэатр*, «Маладосць» 1967, № 4, с. 104.

615 *Тэатр. 2 Дзяржаўная трупа*, «Савецкая Беларусь» 25.12.1924, № 297, с. 4.

616 Яр, *Ад аматарства да сталага тэатру*, «Савецкая Беларусь» 23.10.1924, № 246, с. 4.

На сцэне, апрача Галубка, вылучылася трое акцёраў — Міхась Грынблат, Баляслаў Бусел і Іосіф Крыцкі. Першы меў надзвычайны камедыйны талент, другі заражаў гледача сваёй «натуральнасцю і шчырасцю», а моцным бокам трэцяга выявілася яго экспрэсія. Надта стракатыя касцюмы і не дастаткова прафесійна накладзены грым, праз які акцёры нагадвалі клоўнаў у цырку, былі доказам таго, што магчымасці калектыву ўсё ж даволі абмежаваныя. Напрыканцы рэцэнзент напісаў, што можна ўпэўнена сцвярджаць, што калектыў здаў экзамен і перайшоў з падрыхтоўчага, аматарскага класа ў вышэйшы, сталейшы[617].

Падсумоўваючы пяцігадовы перыяд дзейнасці трупы, Адам Бабарэка падкрэсліў, што яна з'яўляецца адным з першых, нястомных, самых трывалых і бескарыслівых пашыральнікаў беларускай культуры. Яе выступы спрычыніліся да таго, што сяляне і рабочыя ўсё часцей кантактуюць з беларускім мастацтвам, і трэба мець нечалавечую энергію, каб паказаць гэтыя спектаклі (больш за тысячу), і да таго ж у такіх складаных умовах. Улічваючы творчае развіццё калектыву, прыкладам чаго былі спектаклі на сцэне БДТ-1, Бабарэка сцвердзіў, што трупа грае вялікую ролю ў пытанні нацыянальна-культурнага адраджэння Беларусі. У мястэчку Мсціжы пасля пачатку спектакля ў залу спрабавала трапіць каля пяцідзесяці чалавек, якія прыйшлі з суседніх вёсак. Хаця ўжо не было квіткоў, яны не хацелі пакідаць памяшканне, сцвярджаючы, што гэта прыехаў іх тэатр, і яны хочуць яго глядзець. Такім чынам, крытык адзначаў, што гэта яркі прыклад сведчання абуджэння ў народзе гарачай цягі да ўласнай культуры[618].

Але таксама здараліся сітуацыі, калі публіка выказвала невялікую зацікаўленасць прыездам Галубка. Напрыклад, падчас выступаў у Оршы (2–4.11.1924), нягледзячы на тое, што былі развешаныя афішы і плакаты, а перад пачаткам спектакля граў духавы аркестр, глядзельня была амаль пустая. Галубок здзіўляўся, што не прыйшоў ніводны студэнт з працоўных курсаў[619]. Каб не адмяняць прадстаўлення, былі запрошаны чырвонаармейцы. У выніку

617 Тут і вышэй цыт. паводле: М. Піятуховіч, *Экзамэн 2 Беларускай дзяржаўнай трупы*, «Савецкая Беларусь» 25.10.1924, № 248, с. 4.

618 А. Бабарэка, *Беларускі народны тэатр (5 год працы 2 Беларускай дзяржаўнай трупы)*, «Савецкая Беларусь»16.10.1925, № 235, с. 4.

619 У. Галубок, *2 Беларуская дзяржаўная трупа на правінцыі (Згодна справаздачы кіраўніка трупы т. Галубка)*, «Савецкая Беларусь» 16.11.1924, № 264, с. 4.

ў зале на 500 месцаў было толькі 100 чалавек, а спектакль пачаўся са значным спазненнем. Аднак такія сітуацыі былі рэдкасцю.

Асноўнай праблемай, з якой змагаўся калектыў ад моманту заснавання, была фінансавая. Атрыманых ад Наркамасветы сродкаў не хапала, каб пакрыць выдаткі, звязаныя з падарожжамі і выступамі. Здаралася, што выплата грошай адкладалася на пазнейшы тэрмін. У такіх сітуацыях Галубок скіроўваў рапарты ў адпаведныя органы альбо закранаў гэтае пытанне ў справаздачах. У рапарце да старшыні ГКПА (16.08.1921) кіраўнік скардзіўся: «Да сёння Камітэт не выплаціў мне ніводнага ганарару за пастаноўку маіх п'ес. [...] За сваю працу я не атрымліваю нават таго мізэрнага заробку, які мне па праву належыць. Мае творы ставяць у дзяржаўным тэатры і на сцэнах многіх клубаў Мінска і беларускай правінцыі, а таксама ў Расіі. Яны прыносяць ва ўрадавую касу салідныя грошы. [...] Як вядома, гэтыя творы, напісаныя з сучаснай перспектывы, спрыяюць узмацненню савецкай улады. Аднак ніхто не лічыцца з маімі высілкамі і не ўдзячны за маю працу»[620].

Праз чатыры гады сітуацыя не змянілася. У рапарце да Наркамасветы (5.05.1925) Галубок падкрэсліваў: «Думаю, не трэба нагадваць, якую карысць прыносіць наш калектыў, выступаючы ў самых далёкіх кутках Беларусі. Аднак я хацеў бы выказаць жаданне, каб трупу як мага хутчэй накіравалі ў вёску, асабліва ў летні перыяд. Ужо сярэдзіна траўня, а акцёры з прычыны адсутнасці сродкаў сядзяць на чамаданах і не могуць выехаць». Прыбытак з продажу к322віткоў быў невялікі, бо бясплатныя спектаклі складалі 50 адсоткаў. Усе чырвонаармейцы і частка сялян уваходзілі бясплатна. З прыбытку калектыў атрымліваў невялікі працэнт, які ў першую чаргу ішоў на арэнду памяшканняў, кватэры і транспарт. Не хапала грошай на хлеб. Найлепшыя акцёры адыходзілі ад дзейнасці, а на іх месца прыходзілі нашмат слабейшыя, якія мусілі яшчэ многаму навучыцца. «Становішча калектыву кепскае. Выправіць яго можна толькі тады, калі ўлада пачне надаваць нашаму тэатру крыху большую ўвагу»[621], — падкрэсліваў кіраўнік калектыву. «Не варта ашчаджаць грошай на тэатр, — пісаў Галубок у іншым рапарце. — Наш калектыў мусіць мець як магчымасць кудысьці паехаць, так і сродкі, каб харчавацца. Нельга дапускаць таго, каб акцёры галадалі, як гэта бывае. [...] Штодзень выступаючы на сцэне, пераадольваючы значныя адлегласці пад дажджом, пад сон-

620 Паводле НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1048, с. 270–271.

621 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064, с. 157.

цам і ў гразі, акцёры сапсавалі ўсю сваю вопратку і не адрозніваюцца ад жабракоў»[622]. Гэтыя пераканаўчыя факты сведчаць пра тое, што абяцанні новай беларускай улады не былі рэалізаваныя. Трэба памятаць, што ў 1925 г. калектыў Галубка налічваў 26 чалавек, а таксама хор, які ўжо атрымаў прызнанне і павялічыўся да 25 чалавек[623].

Нягледзячы на цяжкасці, калектыў наважыўся выехаць у даволі доўгую вандроўку (1925): у Мазырскую (вясна) і Барысаўскую (лета) акругі. Па прыездзе з Мазыра Галубок паведамляў (27.06.1925): «Згодна з камандзіроўкай НКА трупа 6 мая ў ліку 20 асоб паехала на гастролі ў Мазырскую акругу. Першым пунктам быў Мазыр. Трупа, паставіўшы 10 спектакляў, перакачавала ў Нароўль. [...] Пасля Турава трупа пабывала ў Караліне, Жыткавічах, Капцэвічах і Калінкавічах. [...] Трэба спяшацца, пакуль ёсць сіла і натхненне, бо нас чакаюць. Не трэба шкадаваць грошай на тэатр. [...] Трупе было выдадзена грошай на дарогу 500 руб., з якіх 250 руб. прыйшлося аддаць на вопраткі для тэатра, а на астатак ехаць у такую вялікую дарогу. Праехалі 1500 в. па ж.д., 300 в. коньмі, 250 в. параходам. [...] Але гэта не спыніць нашай працы. Мы чакаем новага загаду і ахвотна пойдзем туды, куды нас пашлюць»[624]. Наведаўшы Барысаў, Слуцк і Бабруйск, Галубок адзначаў у рапарце: «Лічу неабходным падкрэсліць, што зацікаўленасць беларускім тэатрам паўсюль вялікая»[625]. Наступны, 1926 год тамсама быў багаты на выступы[626]. «Нічога не палохала галубкоўцаў! — згадваў Грынблат. — Гэта быў надзвычай дружны калектыў, моцны сваім энтузіязмам і сяброўствам, адданасцю справе і ўлюбёнасцю ў мастацтва, дзеля якога кожны быў гатовы ахвяраваць шмат чым

622 Паводле НАРБ, ф. 6, воп. 1, адз. зах. 522, с. 105.

623 А. Худніцкі, *2-ая Беларуская Дзяржаўная Трупа пад загадам Галубка*, «Мастацтва» 1925, № 6, с. 85.

624 *Рапарт кіраўніка Беларускай дзяржаўнай трупы У. Галубка ЦВК БССР аб гастролях трупы ў Мазырскай акрузе (27.06.1925)*, [у:] *Так пачынаўся тэатр*, «Маладосць» 1967, ; 4, с. 106.

625 Паводле НАРБ, ф. 7, воп. 1, адз. зах. 230, с. 81.

626 У 1926 г. калектыў спачатку паехаў у мястэчка Чэрвень (2–22.02), а пазней у Слуцкую акругу. Улетку трупа наведала Бабруйскую, Магілёўскую, Аршанскую і Віцебскую акругі, а ўвосень пераехала ў Гомельскую. У 1928 г. выступы адбываліся ў Мазыры (63 дні), Полацку (28.04–13.05) і Полацкай акрузе (14.05–10.07). За ўвесь 1925 г. адбылося 232 выступы, у 1926 годзе — 228. Напрыклад, у Мазыры было 57 паказаў (35 тыс. гледачоў), у Полацку — 14, у Полацкай акрузе — 55 (45 тыс. гледачоў).

са свайго асабістага жыцця»[627]. Падчас выступаў у Гомелі зацікаўленасць была надзвычайнай, а на «Плытагонах» пасля заканчэння спектакля публіка прасіла паўтарыць адну са сцэн[628]. Па вяртанні калектыву з гастроляў Янка Ліманоўскі адзначаў, што ў акцёрскай ігры можна заўважыць пэўныя недасканаласці, аднак нельга сумнявацца, што акцёры здольныя. Яны прыводзяць у захапленне сваім тэмпераментам, аптымізмам, радасцю жыцця і шчырасцю. Самае галоўнае, што яны працягваюць традыцыі ўсё яшчэ жывога беларускага народнага тэатра[629].

У заяве (5.05.1926) да ГКПА Галубок пісаў, што выезды могуць мець каштоўнасць толькі тады, калі калектыў атрымлівае адпаведныя правы і прывілеі. Але сітуацыя кепская, і выправіць яе можна толькі ўвагай з боку ўлады[630]. Для параўнання Галубок прывёў факт, што ў папярэдні, 1925 год гадавы бюджэт ягонага калектыву складаў 1000 рублёў, а БДТ-1 — 12 000. Каб нармальная функцыянаваць, калектыў павінен атрымліваць 2 000 рублёў. За гэтыя сродкі ён зможа двойчы на год ездзіць на гастролі і працаваць у розных рэгіёнах Беларусі на працягу 4–5 месяцаў. У адказе на заяву (6.05.1926) Галубок атрымаў, як і ў 1925 г., толькі тысячу рублёў[631]. У той жа самы час партыйная газета «Звязда» даволі цынічна пісала: «Задача калектыву — служыць у першую чаргу вёскам»[632].

Замест фінансавай падтрымкі ўлада час ад часу выражала ўдзячнасць Галубку і акцёрам, што супрацоўнічаюць з ім. Відаць, такім чынам яна хацела кампенсаваць адсутнасць дапамогі. З нагоды гадавіны Кастрычніцкай рэвалюцыі (7.11.1924) старшыня ЦВК БССР А. Чарвякоў падзякаваў акцёрам за працу, якая, на яго думку, вельмі карысная і патрэбная. Яна разбурае мур несвядомасці, які ўсё яшчэ існуе ў розумах прыхільнікаў царскай улады. А. Чарвякоў падкрэсліваў, што праца тэатра, прызначаная для сялян і рабочых Беларусі, і таму існуючае яшчэ супраціўленне з боку асобных люд-

627 М. Грынблат, *Дзядзька Галубок*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу... (Успаміны пра Уладзіслава Галубка)*, Мінск 1979, с. 38.

628 Глядач, *Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр у Гомелі*, «Савецкая Беларусь» 9.07.1926, № 153, с. 4.

629 Я. Ліманоўскі, *Аб Беларускай Дзяржаўнай Вандроўнай Трупе пад кіраўніцтвам У. Галубка*, «Савецкая Беларусь» 21.11.1926, № 265, с. 6.

630 *Заява У. Галубка да ГКПА Наркамасветы (5.05.1926)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 89.

631 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 6732, с. 162.

632 *Театральная хроника*, «Звязда» 25.10.1925, № 245, с. 4.

зей у «кіраўніцтве» не павінна паслабляць імкненне трупы працаваць. Наадварот: чым больш несвядомых і непрыхільных людзей удасца сустрэць, тым большы акцэнт трэба рабіць на барацьбу з несвядомасцю і супраціўленнем. За што рабочая і сялянская Беларусь будзе вельмі ўдзячная, а ЦВК пакрые дэфіцыт, зрабіўшы аднаразовую падтрымку ў суме пяцісот рублёў[633]. Тое ж самае рабіла і мясцовая ўлада: напрыклад, Камітэт палітычнай асветы Чэрвеньскай акругі пісаў (люты 1926): «Трупа Галубка ёсць маладая рука Чырвонага Кастрычніка, яе пастаноўкі з'яўляюцца рэвалюцыйным трыбуналам, адкуль раздаюцца ідэі новага быту, лепшага жыцця, лепшай будучыні. Шчыра дзякуем дзядзьку Галубку і яго галубянятам за тое высокакаштоўнае заданне, якое глыбока ўзварушыла самыя тонкія струны культурнага жыцця»[634]. Такія зычэнні з часам пачалі прыходзіць з усіх куткоў Беларусі, якія групе надарылася наведаць. Газета «Рабочий» адзначала: «Гэта адзіны ў Савецкім Саюзе тэатр, скіраваны да шырокіх мас, блізкі ім і зразумелы. [...] Не было такога месца, адкуль тэатр мог выехаць у тэрмін — паўсюль яго затрымлівалі. Аднак у яго не хапае грошай, сіл і сцэнічных твораў. Гаркамасветы павінен мець гэта на ўвазе падчас складання планаў»[635].

Пачынаючы з 1926 г. з боку ўлады і прэсы ўсё часцей гучалі галасы, якія патрабавалі змены рэпертуару трупы Галубка і павышэнне мастацкага ўзроўню. Гэта выклікала дыскусію ў калектыве: частка акцёраў дамагалася рэфармавання, сярод іншага ўвядзення сучаснага рэпертуару і пачатку працы мастацкай рады; супраць гэтага выступаў Галубок, які ўгледзеў у гэтым спробу абмежавання яго функцый. Ад пачатку дзейнасці калектыву ён карыстаўся сярод акцёраў такім вялікім, неаспрэчным аўтарытэтам і падтрымкай, што ён выключна сам падбіраў акцёраў, вызначаў рэпертуар і кірунак гастроляў. Аднак яму давялося пайсці на пэўны кампраміс і запрасіць да супрацоўніцтва Еўсцігнея Міровіча, які здзейсніў пастаноўку «Плытагонаў» (30.06.1926).

У тым самым 1926 годзе паміж кіраўніком і пэўнай групай акцёраў разыграўся яшчэ адзін канфлікт. Яны дамагаліся большых заробкаў (у той час сярэдняя зарплата складала 80—100 рублёў)

633 *Рэзалюцыя старшыні ЦВК Беларусі А. Чарвякова*, «Савецкая Беларусь» 16.11.1924, № 264, с. 4.

634 Цыт. пав.: У. Замкавец, *Жыццё і смерць Уладзіслава Галубка*, [у:] *Беларуская літаратура. У святле новых фактаў і назіранняў*, рэд. З. Мельнікаў, Брэст 1996, с. 52.

635 Л., *Внимание белорусскому массовому театру*, «Рабочий» 3.08.1927, № 2, с. 4.

і меншай фізічнай нагрузкі. Яны аргументавалі гэта пераконаннем, што «робяць нешта важнейшае за звычайную працу, што вымагае значна большай аплаты». У сувязі з гэтым Галубок вырашыў звярнуцца да камісара Наркамасветы Антона Баліцкага, каб выкарыстаць наяўную сітуацыю для рэфармавання калектыву. У лісце (10.08.1926) ён адзначыў: «Такія думкі і погляды кепска адбіваюцца на працы ўсяго калектыву. Кожны ўдзельнік трупы ўсведамляе, што прадстаўляе вялікую сілу і ў любы момант можа пакінуць калектыў. А калі ён гэта зробіць, трупа немінуча памрэ».

Сярод акцёраў даволі шмат малаадукаваных людзей, якія мала чытаюць, не ведаюць гісторыі ўласнай краіны і мастацтва, «памылкова разумеюць задачы сучаснай палітыкі дзяржавы». Такая сітуацыя, на думку Галубка, ёсць вынікам таго, што трупа ні раней не мела, ні сёння не мае над сабой адпаведнай апекі з боку ўлады: «Раней дзяржава не аказвала калектыву аніякай дапамогі і ніводная інстытуцыя не ўмешвалася ў яго справы. Цяпер дзяржава хоць і дапамагае фінансава, аднак ніяк яго не кантралюе. Наркамасветы накіроўвае трупу на гастролі па цэлай рэспубліцы, але не ведае, каго адпраўляе. У трупе ёсць Галубок, які павінен нешта рабіць, але як ён гэта робіць, ніхто не ведае. [...] Далей гэтак жыць немагчыма, трэба пакласці канец гэтым беспарадкам. Трупа павінна ведаць, ад каго яна залежыць і хто ёю кіруе». Галубок прапанаваў правесці кваліфікацыйную размову, якая мела б на мэце звольніць слабых акцёраў і скіраваць у калектыў партыйную асобу, абавязкам якой быў бы «кантроль над трупай»[636].

Пасля атрымання ліста дзейнасць калектыву вырашыла даследаваць спецыяльная камісія пры ЦВК БССР. У сваім рашэнні (21.08.1926) яна сцвердзіла: «Рэпертуар і ступень сцэнічнага выканання і выканаўцы не зусім адпавядаюць культурным запатрабаванням мас». З гэтай мэтай трэба «палепшыць тэатр, умацаваць яго састаў, а таксама зрабіць неабходны дабор рэпертуару, які б адлюстроўваў рэвалюцыйна-нацыянальны быт Беларусі»[637]. Крыху пазней з'явілася распараджэнне (26.11.1926) ГКПА, у якім адзначалася, што калектыў «павінен перагледзець увесь рэпертуар і дапоўніць яго новымі творамі», «запрашаць на аднаразовыя пастаноўкі іншых рэжысёраў», а «з мэтай павышэння мастацкага ўзроўню арганізаваць падрыхтоўчыя курсы ў справе акцёрскай тэх-

636 Паводле НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064, с. 403.

637 Цыт. пав.: У. Замкавец, *Жыццё і смерць Уладзіслава Галубка*, [у:] *Беларуская літаратура. У святле новых фактаў і назіранняў*, рэд. З. Мельнікаў, Брэст 1996, с. 52.

нікі, працы над роляй, руху, слова, грыміроўкі, падрыхтоўкі касцюма і сцэнаграфіі»[638]. Апрача гэтага, калектыў атрымаў асобнае памяшканне для рэпетыцый, а таксама склад для рэквізіту. Гэта быў адказ на просьбу Галубка (9.09.1926) у сувязі з тым, што за некалькі гадоў працы ў тэатра «сабралася шмат маёмасці», якая трымалася ў прыватных памяшканнях і значна ўскладняла функцыянаванне калектыву. Да таго ж дырэкцыя Дома палітычнай асветы рэгулярна нагадвала, што трэба выехаць з яго памяшканняў, на што калектыў не згаджаўся. «Куды нам ісці?»[639] — пытаў у сваім прашэнні Галубок.

Пад канец 1926 г. ГКПА паўторна разгледзеў працу тэатра і даў шэраг рэкамендацый з мэтай паляпшэння яго дзейнасці. У спецыяльным распараджэнні было адзначана, што за выключэннем чатырох п'ес увесь рэпертуар складаецца выключна з твораў Галубка, калектыў «слаба прагрэсуе ў сваім мастацкім развіцці», перадусім працуе ў «традыцыі натуралістычнага тэатра»[640]. Кіраўніцтву рэкамендавалася запрашаць для пастановак іншых рэжысёраў, сцэнографаў і кампазітараў.

На агульным сходзе калектыву (9.01.1927) было прынята рашэнне дадаць у рэпертуар пяць новых сцэнічных твораў (дагэтуль іх было сем)[641]. Была зацверджана мастацкая рада тэатра, а калектыў павялічыўся да 30 чалавек. У рэпертуар было ўключана некалькі новых твораў іншых аўтараў: польская драма «У ліпнёвую ноч» Баляслава Гарчынскага (май 1927, рэж. У. Крыловіч) і «Таміла» Алеся Ляжневіча (красавік 1928, рэж. М. Міцкевіч). Першая п'еса паказвала стасункі паміж інтэлігенцыяй і сялянствам. У «Таміле» было прадстаўлена паўсядзённае жыццё жанчыны ў мусульманскім грамадстве, якая прыносіць сваё каханне ў ахвяру бацькам і дзейным законам. Рэцэнзент «Звязды» выказваў сваё захапленне тым, што рэжысёру ўдалося стварыць адпаведны каларыт і настрой з дапамогай простых сродкаў, праз увядзенне некалькіх характэрных дэталяў, а таксама добра падабранай музыкі, спеваў і танцаў. Рэжысёрская думка праводзілася ад пачатку да канца спектакля, а спосаб працы з акцёрамі стаў заўважны адразу з першых сцэн[642].

638 НАРБ, ф. 42, воп. 1, адз. зах. 1064, с. 415.

639 Там жа, с. 418.

640 НАРБ, ф. 42, вор. 1, адз. зах. 6700, с. 12.

641 *Пратакол агульнага сходу БДВТ*, НАРБ, ф. 307, воп. 1, адз. зах. 78, с. 7.

642 К., *Тэатр. «Таміла»*, «Звязда» 23.10.1928, № 245, с. 6.

З-пад пяра Галубка выйшлі дзве п'есы на сучасную тэматыку: «Пінская Мадонна» (16.04.1927, рэж. Ф. Ждановіч) і «Краб» (жнівень 1927, рэж. У. Галубок), а таксама дзве новыя версіі ранейшых драм: «Васіль Хмель» (красавік 1928) і «Ганка» (18.09.1928). Гэта быў адказ артыста на той факт, што ўлада дабівалася паказу праблем сучаснасці. Кожны з гэтых твораў насіў прапагандысцкі характар. «Пінская Мадонна» — гэта сатыра на правінцыйную ўладу (найперш царкоўную). У «Крабе» было паказана змаганне беларусаў за свае правы ў Заходняй Беларусі, а ў п'есе «Васіль Хмель» аўтар адлюстраваў падпольную дзейнасць рэвалюцыйнай арганізацыі напярэдадні рэвалюцыі. Рэцэнзент газеты «Звязда» адзначыў, што ў «Васілю Хмелю» «творчасць Галубка сваімі каранямі сягае ў аўтэнтычнае народнае жыццё, і любое, нават мінімальнае адхіленне ад гэтага кірунку непазбежна прывядзе да паразы»[643]. Акурат так здарылася ў выпадку гэтай п'есы. Пра гэта сведчыць тэндэнцыйнасць, выкарыстанне танных эфектаў і прага надаць твору рэвалюцыйны змест.

Найбольшы поспех займела «Пінская Мадонна». Валацуга і алкаголік Мікіта вешае на бярозе ікону Багародзіцы. Калі жыхары суседняга мястэчка выпадкова яе заўважаюць, то лічаць яе цудам. Збіраюцца натоўпам у гэтым месцы, моляцца і шчодра ахвяруюць грошы на пабудову новай царквы. Аднак частка гэтых сродкаў ідзе на ўласныя патрэбы мясцовага бацюшкі і пана Абуховіча, а таксама на ўтрыманне мясцовай прыгажуні Дыяны. З уласнага дома яна зрабіла сапраўдны салон, дзе па чарзе «абслугоўвае» мясцовую ўладу. Аднаго разу ўсе выпадкова сустракаюцца там: бацюшка, габрэй Хацкель, пан Абуховіч і нават яго сын. Адзін хаваецца пад стол, другі — у шафу, а трэці — за фіранкі. Прыгажосці Дыяны скараецца таксама прыезджы мастак, запрошаны аздабляць мясцовую царкву. Выяўляючы на іконах вобраз Багародзіцы, ён піша яе з Дыяны. Калі, аднак, перад ім адкрываецца ўся праўда аб «цудзе», мастак у палымянай прамове падчас урачыстага адкрыцця царквы выкрывае ўсе падманы. Народ абураны, але ў дзеянне ўступае прыбылы радавы: спачатку ён запалохвае, а пазней прымушае народ маліцца. У фінале з царквы вырушае працэсія, на чале якой нясуць знойдзеную ікону Багародзіцы.

643 В.В. [В. Вольскі], *Апошнія пастаноўкі Дзяржаўнай вандроўнай трупы*, «Звязда» 20.04.1928, № 92, с. 4.

Крытыка адзначала, што твор «калярова і ярка» высмейвае норавы дарэвалюцыйнай шляхецка-мяшчанскай Беларусі[644]. Напісаны ва «ўласцівай Галубку манеры», ён змяшчае прыгожыя сцэны (асабліва ў пралогу і першых дзвюх дзеях), якія надоўга застаюцца ў памяці[645]. Аўтар «выдатна выбудаваў дыялогі», а ўсе персанажы паказаныя пераканаўча[646]. Пасля спектакля рэцэнзент «Савецкай Беларусі» сцвердзіў, што Галубок — цудоўны драматург-камедыянт. Доказ гэтаму — трэцяя дзея, дзе паказаныя мілосныя ўцехі Дыяны, калі публіка «надрывала жываты»[647]. «Моцны і здаровы» гумар — прычына поспеху гэтага спектакля. Гледзячы прадстаўленне, можна было заўважыць «з'яднанасць трупы і вялікія высілкі рэжысёра»[648].

У сваю чаргу, газета «Чырвоная змена» змясціла калектыўны ліст пад назвай «Пахабшчына на сцэне», у якім ягоныя аўтары (16 чалавек) заклікалі кіраўніцтва тэатра зняць з афішы «Пінскую Мадонну». Сваё жаданне яны тлумачылі тым, што на працягу трох чвэрцяў спектакля героі «займаюць размовы аб жанчынах, пахабныя жэсты, пацалункі і куцяжы». У адной сцэне Дыяна была паказаная ў акружэнні адразу пяці каханкаў, а яе пакаёўка — трох. На думку рабочых, «уся антырэлігійнасць п'есы затушована. Спектакль хвалюе толькі самыя нізкія пачуцці чалавека». Як тэатр з такім рэпертуарам будзе на вёсцы «заклікаць да калектывізацыі, растлумачваць нацыянальную палітыку партыі, агітаваць за сацыялістычнае сёння? Рэпертуар тэатра Галубка трэба перагледзець, выкінуць бяссэнсавае стар'ё, папоўніць сучасным»[649].

Пасля прэм'еры двух першых твораў газета «Звязда» сцвярджала, што трупа Галубка па-ранейшаму карыстаецца вялікай папулярнасцю сярод рабочых, сялян і чырвонаармейцаў[650]. На думку Зорына Жарскага, калектыў прыцягвае ўвагу дзякуючы свайму «простаму і вельмі даступнаму» рэпертуару, а таксама «энтузіязму і набліжанасці да шырокіх мас»[651]. Пасля выступаў у Полацку (1928) мясцовы рэцэнзент Аркадзь Левін даваў справаздачу аб тым, што такі тэатр «нам патрэбны», таму што ўсё ў ім проста і зразумела і ён сапраўды адлюстроўвае беларускую рэчаіснасць[652]. Публіка аддавала перавагу творам Галубка, а рэцэнзенты, пішучы пра творы іншых аўтараў, часам параўноўвалі іх з яго п'есамі. Пасля прэм'еры «Цёмнага лесу» Мікалая Ільінскага на падмостках БДТ-1 рэцэнзент звярнуў увагу, што ў параўнанні з драматургіяй Галубка тэкст не вытрымлівае крытыкі: «ён расцягнуты, нудны» і «яму не хапае свежага погляду на свет»[653].

На 1928 г. прыпала дваццацігоддзе літаратурнай дзейнасці Галубка. Беручы пад увагу вельмі каштоўную для БССР дзейнасць як арганізатара, рэжысёра і акцёра Беларускага вандроўнага тэатра, Галубок атрымаў (20 снежня) званне Народнага артыста БССР. З гэтай нагоды літаратурнае аб'яднанне «Полымя», сябрам якога ён быў, арганізавала ў ягоны гонар урачысты вечар на сцэне БДТ-1 (25.04.1929).

На 1929 г. прыпаў пачатак другога перыяду дзейнасці тэатра Галубка. 5.01.1929 з'явілася распараджэнне спецыяльнай камісіі Народнага камісарыята рабоча-сялянскай інспекцыі БССР, у якім выразна адзначана, што калектыў павінен здзейсніць істотныя змены ў кірунку дастасавання рэпертуару да новай рэчаіснасці і павышэння кваліфікацыі акцёраў. Згадваючы аб заслугах, падкрэслівалася, што Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр з'яўляецца «1) […] сапраўды масавым тэатрам і карыстаецца велізарнай папулярнасцю сярод працоўнага насельніцтва БССР, і яго існаванне адпавядае запатрабаванням сённяшняга дня. 2) […] абслугоўвае самыя цёмныя куткі БССР, гарадскія акраіны і мястэчкі, з'яўляецца вельмі каштоўным культурным фактарам і можа быць скарыстован як сродак палітыкі культурнага будаўніцтва вёскі. 4) […] мае вялізнае значэнне ў сэнсе беларусізацыі горада і мястэчак, асабліва месц, якія далучаны да БССР пазней, што ім часткова і праároблена»[654].

644 В.В. [В. Вольскі], *Апошнія пастаноўкі Дзяржаўнай вандроўнай трупы*, «Звязда» 20.04.1928, № 92, с. 4.

645 Вета, *На сцэне клубу. «Пінская Мадонна»*, «Савецкая Беларусь» 19.04.1927, № 89, с. 4.

646 М.П., *«Пінская Мадонна»*, «Звязда» 11.10.1928, № 235, с. 4.

647 Васа, *«Пінская Мадонна»*, «Савецкая Беларусь» 18.04.1927, № 90, с. 4.

648 Тах, *Театр. «Пінская Мадонна»*, «Чырвоная Полаччына» 9.05.1928, № 35, с. 4.

649 *Пахабшчына на сцэне. «Пінская Мадонна», павінна быць зьнята з пастаноўкі*, «Чырвоная змена» 7.01.1930, № 6, с. 4.

650 Васа, *Тэатр і кіно. Галубок у доме Чырвонае Арміі*, «Звязда» 17.12.1927, № 287, с. 4.

651 З. Жарскі, *Плытагоны*, «Звязда» 11.12.1927, № 282, с. 3.

652 А. Левін, *Тэатр. «Такі тэатр неабходзен»*, «Чырвоная Полаччына» 12.05.1928, № 36, с. 4.

653 Хад, *Тэатр. «Цёмны лес»*, «Чырвоная Полаччына» 16.05.1928, № 37, с. 4.

654 *З пастановы калегії Народнага камісарыяту рабоча-сялянскай інспэкцыі БССР аб выніках абследавання работы Беларускага дзяржаўнага вандроўнага тэатра*

Зацверджаны (16.01.1929) новы статут, у якім вызначаны мэты і задачы тэатра, яго склад, адміністрацыя і мастацкая рада. Падкрэслівалася, што галоўная мэта тэатра — «пашырэнне беларускага тэатральнага мастацтва сярод рабочых і сялянскіх мас»[655].

Праблема дастасавання рэпертуару да працэсаў, якія адбываліся ў краіне і грамадстве, шмат разоў уздымалася ў прэсе[656]. Як адзначыў на старонках «Звязды» драматург Ільля Гурскі, беларуская вёска на працягу апошніх некалькіх гадоў так развілася ў культурным плане, што цяперашні рэпертуар калектыву не можа задаволіць яе патрэбаў[657]. На думку Гурскага, п'есы Галубка састарэлыя і ўжо не вартыя паказу, а аўтар, перапрацоўваючы свае ранейшыя тэксты, робіць гэта «надта хутка і няшчыра». Тэатр значна б выйграў, калі б драматург скіраваў свае высілкі на стварэнне абсалютна новага рэпертуару, які б адлюстроўваў праблемы сучаснага жыцця. З Гурскім згаджаўся М. Таўбэ, згодна з ім чаканням гледача могуць адпавядаць толькі тры спектаклі — «Краб», «Пан Сурынта» і «Кастусь Каліноўскі». Рэшту рэпертуару варта замяніць актуальнымі творамі, якія маюць сваім абавязкам выхоўваць гледача[658]. Крыху пазней іншы рэцэнзент «Звязды» падкрэсліў, што п'есы Галубка, якія засяроджваюцца выключна на падзеях з мінулага, прыводзяць да таго, што тэатр цягнецца ў хвасце падзеяў, што вельмі хутка змянілі горад і вёску. Паступовa ён губляе тую ролю, якую мусіць адыграць у выхаванні пралетарыяту[659]. На думку газеты «Звязда», слабым месцам калектыву, апрача рэпертуару, таксама з'яўляецца рэжысура (асобныя сцэны зрэжысаваны вельмі падобна, а спектаклі не маюць рытму), а таксама ігра акцёраў («кідаецца ў вочы, што [артысты] слаба распрацоўваюць свае ролі»)[660].

У той час, калі прэса пераконвала ў неадпаведнасці паміж сцэнічнымі творамі Галубка і патрэбамі сельскага гледача, тэатр па-ранейшаму падарожнічаў па Беларусі і карыстаўся поспехам.

(5.01.1929), [у:] *Так пачынаўся тэатр*, «Маладосць» 1967, № 4, с. 107.

655 *Устаў БДВТ*, НАРБ, ф. 7, воп. 1, адз. зах. 767, с. 11.

656 Сяргей Ракіта, *Гэта наш тэатр*, «Полесская правда» 30.07.1929, № 177, с. 5.

657 І.Г. [І. Гурскі], *Беларускі народны тэатр (пра БДВТ)*, «Звязда» 12.05.1929, № 105, с. 3.

658 М. Таўбэ, *За сучасную п'есу!*, «Чырвоная змена» 31.05.1929, № 120, с. 4.

659 З.Ж. [Зорын Жарскі], *БДВТ на пераломе*, «Звязда» 4.03.1930, № 53, с. 3.

660 С., *Беларускі дзяржаўны вандроўны тэатр*, «Звязда» 14.11.1928, № 261, с. 3.

Калектыў наведаў Магілёўскую (1930), Віцебскую (двойчы ў 1930) і Барысаўскую (1931) акругу, Мазырскі і Слуцкі (1931) раёны. Вось як Галубок апісваў на старонках газеты «Рабочий» адну з выправаў: «Прыехалі мы ў мястэчка Брагін. У групе трыццаць восем чалавек. Мала хто купляе білеты. Для самых бедных сялян уваход вольны. На спектаклях пануе такая ціша, што чуваць, калі праляціць муха. Мы паказалі чатыры спектаклі, а гледачы патрабавалі яшчэ болей. Да Лоева 45 вёрстаў, на вуліцы завея і холад. Едзе караван, акцёры-асвятляльнікі мёрзнуць, а каб трохі сагрэцца — бягуць за фурманкамі. Ноч заспела нас у полі, страшна. Урэшце прыехалі. Стары палац. Прыйшло шмат сялян. Прыемна іх бачыць і працаваць для іх. Шмат радасці. Атрымліваем падзякі»[661]. У 1929 г. на адной з сустрэч Галубок сцвердзіў, што яго тэатр паўсюль любяць, бо ён паказвае жыццё, побыт і працу таго самага рабочага, які і ёсць іх гледачом. На пачатку прыйшлося цяжка працаваць, але дзякуючы ўпартасці ўдалося перамагчы ўсе праблемы. Галубок адчувае гонар, што тэатр дзейнічае на карысць грамадства ў краіне, дзе савецкая ўлада слушна вырашае пытанне нацыянальнай культуры. «Мая доля шчаслівая! Будзе час, парвецца ланцуг мяжы і наш тэатр будзе працаваць у Заходняй Беларусі — у Вільні, Гародні і Коўні»[662].

Нягледзячы на поспехі, Галубок быў вымушаны прыстасоўвацца да вымогаў партыйных інстанцый. У 1929—1930 гг. ён уключыў у рэпертуар пяць новых твораў, з якіх чатыры былі прысвечаны тагачаснай надзённай праблематыцы. У «Ярасці» Юрыя Яноўскага адлюстроўваліся грамадскія працэсы на вёсцы ў перыяд калектывізацыі. У «Дыктатуры» (2.04.1930) украінскага пісьменніка Івана Мікіценкі закраналася пытанне класавай барацьбы рабочых і сялян супраць агульных ворагаў. У «Гальштуку» (снежань 1930) Анатолія Глебава расказвалася аб маладой генерацыі, яе клопатах і праблемах, пошуку ўласнага месца ў эпоху бурных грамадскіх пераўтварэнняў. Да супрацоўніцтва былі запрошаныя вядомы рэжысёры — Фларыян Ждановіч і Еўсцігней Міровіч.

Аднак перабудову рэпертуару Галубок вырашыў пачаць з пастаноўкі твора, які паспеў ужо атрымаць поспех у Мінску, — «Кастуся Каліноўскага» Еўсцігея Міровіча (15.05.1929, рэж. Ф. Ждановіч). Тым больш, што надарыўся выпадак пасупрацоўнічаць з чалавекам, які адзін з першых увёў Галубка ў свет тэатра. Як і ў гэтым, так і ў наступным спектаклі — «Ярасць» (28.02.1930) Юрыя Яноўскага — Га-

661 У. Галубок, *Театр в глуши*, «Рабочий» 13.11.1929, № 267, с. 3.

662 М. Таўбэ, *«Я шчаслівы чалавек...»*, «Чырвоная змена» 27.03.1929, № 67, с. 4.

лубок і Ждановіч працавалі разам, паводле ўспамінаў мастака Аскара Марыкса, як сапраўдныя сябры. Здаралася, што яны зацягвалі рэпетыцыі, бо доўга дыскутавалі, аналізуючы асобныя сцэны: «Меў рацыю Галубок! Я і многія іншыя таварышы часта не разумелі яго. Уладзіслаў Іосіфавіч шукаў лаканічнага ўвасаблення думкі»[663]. Спектакль атрымаў поспех і быў ацэнены прэсай.

Аднак пасля двух спектакляў Ждановіч адмовіўся ад далейшага супрацоўніцтва. Прычына, на думку акцёра тэатра Уладзіміра Дзядзюшкі, хавалася ў тым, што ён быў надта кансерватыўны — ад акцёраў «патрабаваў граць у старой, правінцыйнай манеры». Апрача гэтага, выявілася яго «абсалютная бездапаможнасць у інтэрпрэтацыі сучаснай драматургіі. Адсюль схематызм у характарах і асобных сцэнах». На яго месца прыйшоў Е. Міровіч, які шмат гадоў кіраваў БДТ-1. Перад гэтым ён стажыраваўся ў МХАТ і валодаў сучаснымі метадамі, робячы вялікі акцэнт на тэатральнай форме. Таму з большым запалам і вынаходлівасцю ставіў сучасныя тэксты. Як успамінае Дзядзюшка, праз Міровіча, які «надта захапляўся моднай у тыя часы тэатральнасцю», асобныя сцэны «Дыктатуры», на яго думку, «грашылі фармалізмам». Напрыклад, у сцэне заручынаў Патанькі падчас прыёму гасцей стол быў нахілены ў кірунку гледачоў, а посуд і сталовыя прыборы былі прымацаваныя да яго так, каб не падалі. Надмагіллі маглі адчыняцца і зачыняцца[664]. Як выявілася, такі метад працы быў надта наватарскі для калектыву. У выніку Міровіч не знайшоў разумення і падтрымкі сярод акцёраў.

У жніўні 1930 г. Галубок быў адхілены ад творчай працы і выконваў функцыю дырэктара калектыву, які, паводле рашэння Наркамасветы, атрымаў назву БДТ-3 (кастрычнік 1931). Гэта мела месца ў перыяд, калі трупа святкавала дзесяцігоддзе дзейнасці (урачыстасць была перанесена на 4.05.1931). Кіраўніком тэатра быў прызначаны акцёр і рэжысёр БДТ-2 Канстанцін Саннікаў. Калектыў на працягу некалькіх месяцаў працаваў у Віцебску, а з 1932 г. пераехаў у Гомель, дзе меў магчымасць працаваць у пастаянным памяшканні. Праз пэўны час Галубок звярнуўся з просьбай даць ім лепшае памяшканне, бо наяўнае (былы царкоўны будынак) было непрыстасаванае для патрэбаў драматычнага тэатра. На думку дачкі Галубка, Вільгельміны, з таго часу тэатр «страціў сваю самабытнасць, арыгінальнасць

663 Гл. А. Марыкс, *Нястомны рыцар тэатра*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу... (Успаміны пра Уладзіслава Галубка)*, Мінск 1979, с. 45.

664 *Успаміны У. Дзядзюшкі (6.05.1959)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 83.

і рухомасць, а значыць, сувязь з вясковым гледачом»[665]. Разумеючы, што Наркамасветы збіраецца зрабіць з калектыву Галубка стацыянарны тэатр, М. Таўбэ яшчэ ў 1929 г. пісаў, што спроба адарваць калектыў ад вясковай публікі азначае пазбаўленне яго таго, што ёсць самым важным і каштоўным у ягонай працы[666].

Канстанцін Саннікаў з энтузіязмам узяўся за працу, робячы ўсе намаганні, каб мадыфікаваць рэпертуар і павысіць мастацкі ўзровень калектыву. Ён імкнуўся працягнуць праграмную лінію, распачатую Галубком у 1929 годзе. Саннікаў сам вёў заняткі па тэхніцы акцёрскай ігры і гісторыі тэатра, выкарыстоўваў досвед, набыты падчас навучання ў Беларускай студыі. З мэтай далейшага творчага росту калектыў атрымаў магчымасць выехаць у поўным складзе ў Маскву (вясна 1934), дзе тры месяцы наведваў заняткі і знаёміўся з працай некалькіх маскоўскіх тэатраў (сярод іншага МХАТ і Малога тэатра). Група наведвала заняткі акцёрскага майстэрства, тэхнікі голасу, навучання руху і танцу, рэжысуры і тэатразнаўства. Пасля вяртання ў Гомель пры тэатры былі арганізаваныя гурткі павышэння кваліфікацыі, на якія запрашалі спецыялістаў ад усіх галін мастацтва. Калектыў быў дапоўнены групай таленавітай моладзі, якая распачала навучанне ў Завочным універсітэце мастацтваў. Да супрацоўніцтва запрашаліся рэжысёры Аляксей Дзікі[667], Еўсцігней Міровіч, Сяргей Разанаў, сцэнографы Канстанцін Елісееў, Аскар Марыкс, Барыс Матрунін. Трупа ўзбагацілася некалькімі прафесійнымі акцёрамі.

На афішы з'явіліся чарговыя п'есы прапагандысцкага характару. Тэматыка пастаўленых твораў круцілася вакол актуалій: гераічная праца камсамольцаў аднаго з ленінградскіх прадпрыемстваў («Энтузіясты» К. Саннікава і Д. Крэйна); геройства моладзі, якая будуе электрастанцыю на Дняпры («Дзяўчыны нашага краю» І. Мікіценкі); бяспека і ўзмацненне абароны дзяржавы («Контратака» Д. Курдзіна); індустрыялізацыя краіны і фармаванне новых рыс характару ў чалавеку савецкай эпохі («Мой сябар» М. Пагодзіна). Апрача беларускіх, расійскіх і ўкраінскіх аўтараў, у рэперту-

665 У. Галубок, *Прызванне*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу... (Успаміны пра Уладзіслава Галубка)*, Мінск 1979, с. 59.

666 М. Таўбэ, *За сучасную п'есу!*, «Чырвоная змена» 31.05.1929, № 120, с. 4.

667 Аляксей Дзікі (1889—1955) — расійскі акцёр і рэжысёр. Быў прыняты ў МХАТ (1910), у якім працаваў як акцёр і рэжысёр да 1928 г. У 1931 г. заснаваў тэатральную студыю. У 1932–36 гг. кіраваў Тэатрам прафсаюзаў (ВЦСПС). Пасля 1936 г. працаваў рэжысёрам сярод іншага ў Малым тэатры і Драматычным тэатры імя Вахтангава.

ар уключаліся творы класічнай літаратуры: «Прыбытковае месца» А. Астроўскага, «Каварства і любоў» Шылера і «Каменны госць» А. Пушкіна.

З 1931 г. у прэсе пачалі з'яўляцца публікацыі, у якіх падкрэслівалася выразная мяжа паміж ранейшым і новым этапамі. Напрыклад, аўтар артыкула на старонках «Савецкай Беларусі» адзначаў, што да 1929 года тэатр «не адлюстроўваў у поўнай меры працэсу сацыялістычнага будавання Беларусі». Праграма, якая складалася са спектакляў і канцэртаў, не была прадумана з ідэалагічнага пункту гледжання і таму адыгрывала невялікую ролю ў выхаванні рабочых. Апрача гэтага, пэўны ўплыў на тэатр мелі «нацыянал-дэмакраты», якія з яго дапамогай спрабавалі пашыраць уласныя ідэі. Гэта адлюстравалася на змесце і форме спектакляў. Аднак тэатр з дапамогай грамадства і Камуністычнай партыі выправіў гэтыя памылкі, і «цяпер яго не пазнаць: ён стварыў рэпертуар, які зместам і формай адпавядае сучасным задачам сацыялістычнага будаўніцтва»[668].

Некаторыя, як, напрыклад, Эд. Горскі, рабілі спробы перакрэсліць адзінаццацігадовую дзейнасць калектыву. У артыкуле пад назвай «Творчы шлях БДТ-3» крытык пісаў, што фабула большасці паказаных калектывам твораў была «нікчэмная, палітычна нявытрыманая». У цэнтры твораў Галубка былі бытавыя праблемы (нешчаслівае каханне, здрада, помста). «Зусім зразумела, — катэгарычна адзначаў Горскі, — што такі рэпертуар не мог задаволіць усе ўзрастаючыя запатрабаванні да мастацтва з боку працоўнага сялянства. Стары рэпертуар, які быў пабудаваны на меладраматычнай аснове, — меў надзвычайна слабы палітычны ўзровень. Выключна бытавая тэматыка мімаволі штурхала тэатр ад праблем класавай барацьбы»[669]. Толькі ў 1929—1931 гг., пасля адпаведных распараджэнняў з боку ўлады і пратэстаў з боку сялян, пачалася перабудова калектыву, які звярнуўся да найноўшых твораў савецкай драматургіі, а эстэтыку натуралізму і бытавога тэатра змяніў на эстэтыку рэвалюцыйнага тэатра.

Галубок мусіў акрэсліць сваё стаўленне да гэтай крытыкі. У 1933 г. на старонках штотыднёвіка «Літаратура і мастацтва» ён змясціў артыкул «Творчы рост БДТ-3», у якім прызнаваўся ва ўсіх памылках, якія яму закідалі ў прэсе. Аналізуючы развіццё творчасці, Галубок пісаў, што калектыў распачаў сваю дзейнасць, калі знаходзіўся пад моцным уплывам правінцыйнага, аматарскага тэатра, а сваёй эстэтыкай абапіраўся на натуралістычна-бытавы тэатр. Таму рэпертуар, разлічаны на мяшчанскую аўдыторыю, не адпавядаў задачы выхавання пралетарскага гледача. Нейкі час ён быў пад уплывам патрыятычна настроенай беларускай інтэлігенцыі, якая вельмі агітавала за натуралістычны тэатр і стары рэпертуар. Напрыканцы рэжысёр адзначыў: «Тэатр павінен перагледзець яшчэ раз свой творчы шлях і скіраваць высілкі на вырашэнне задач сацыялістычнага будаўніцтва»[670]. Галубок выступіў з прапановай правесці канферэнцыю, якая дапамагла б вырашыць пяць асноўных задач: 1) уключэнне ў рэпертуар беларускай савецкай драматургіі і арганізацыя працы з драматургамі; 2) атрыманне пастаяннага памяшкання; 3) творчае развіццё акцёраў; 4) уключэнне ў рэпертуар класічнай спадчыны; 5) абмен досведам з астатнімі беларускімі калектывамі.

Новая п'еса яго аўтарства — «Белая зброя» (1933, пазней назва змененая на «Рыкашэт») — таксама напісаная паводле прынцыпаў ужо абавязковага ў той час сацыялістычнага рэалізму. Як і ў большасці ранейшых твораў Галубка, галоўны канфлікт адбываецца паміж дзвюма антаганістычнымі сіламі: рабочымі прадпрыемства і дырэктарам Лосем і яго таварышамі. Як заўважыў адзін з рэцэнзентаў, гледзячы «Белую зброю», «больш спачуваеш звольненаму дырэктару Лосю, якому стае смеласці адкрыта і шчыра сказаць угалас, што "толькі веды, а не загады могуць падштурхнуць наперад прадпрыемства"»[671].

У 1935 г. шырока святкавалася 15 гадавіна тэатра. У агучанай падчас урачыстасці справаздачы Галубок падкрэсліў, што за час свайго існавання калектыў сыграў каля чатырох тысяч спектакляў, якія наведалі каля трох мільёнаў гледачоў[672]. У прывітанні (23.12.1935) старшыня Наркамасветы Аляксандр Чарнушэвіч адзначыў, што «за кароткі час калектыў Галубка здолеў стаць найпапулярнейшым тэатрам у Беларусі і заваяваць публіку». Галубок разам з групай акцёраў атрымаў узнагароду, службовы аўтамабіль і магчымасць вы-

668 П. Шамшура, *На рашучым пераломе (да 10-годдзя БДВТ пад кіраўніцтвам народнага артыста тав. Галубка)*, «Савецкая Беларусь» 4.05.1931, № 99, с. 3.

669 Эд. Горскі, *Творчы шлях 3-га Беларускага Дзяржаўнага Тэатру*, «Мастацтва і рэвалюцыя» 1932, № 3/4, с. 21.

670 У. Галубок, *Творчы рост БДТ-3*, «Літаратура і мастацтва» 10.12.1933, с. 4.

671 К. Санников, *Пятнадцать лет (Этапы развития 3 Белгостеатра)*, «Рабочий» 23.12.1935, № 283, с. 4.

672 К. Санников, *Пятнадцать лет (Этапы развития 3 Белгостеатра)*, «Рабочий» 23.12.1935, № 283, с. 4.

язджаць у камандзіроўку ў Маскву і Ленінград. Канстанцін Саннікаў у артыкуле «Пятнаццаць год. Этапы развіцця БДТ-3» адзначыў, што падчас першага этапу (1920—1928) у рэпертуары дамінавалі камедыі і мяшчанскія драмы. Моладзь, якая прыйшла ў калектыў, не мела досведу і набывала яго ў ходзе працы над роляй: «Быў талент, было вялізнае жаданне працаваць, былі інтуітыўна знойдзеныя тэхнікі, аднак прафесійнага метаду працы над стварэннем сцэнічнага персанажа не існавала. [...] Імкненне рэалістычна паказаць падзеі на сцэне прывяло да натуралізму»[673]. Новы рэпертуар пачаў фармавацца толькі на другім этапе (1929—1931). Аднак акцёр «яшчэ не мог пераключыцца на ігру сучаснага персанажа. Ён пачынае іграць не жывых людзей, а стварае тыпы (камсамолец, кулак, камісар)». Не дапамагла яму і рэжысёрская інтэрпрэтацыя — павярхоўная і фармалістычная. Толькі падчас трэцяга этапу, які пачаўся ў 1932 г., акцёры авалодалі тэхнікай і ўменнем глыбока аналізаваць персанажаў.

Нягледзячы на лаяльнасць і кампрамісы, на якія Галубок заўжды быў гатовы пайсці ў імя калектыву, яму не ўдалося пазбегчы рэпрэсій. Пасля яго арышту (1936) частка акцёраў пакінула калектыў, а рэшта пераехала ў Рагачоў, дзе ўвайшла ў склад арганізаванага там Калгасна-саўгаснага тэатра. Ён з'явіўся ў верасні 1936 г. на базе мясцовай драматычнай студыі, яго кіраўніком быў А. Лізункоў пры падтрымцы К. Саннікава. Працягваючы традыцыю Галубка, калектыў часта выступаў на вёсцы і ў мястэчках. У 1940 г. калектыў пераехаў у Баранавічы (змяніўшы назву на Абласны тэатр), дзе меў большыя магчымасці для працы. Аднак у 1948 г. ён быў распушчаны. Такім чынам, гісторыя слаўнага і выключнага калектыву была забытая на многія гады.

Кожны, каму давялося пазнаёміцца з Галубком альбо ўбачыць яго на сцэне, запамінаў творцу надоўга. Крыху вышэйшы, чым сярэдняга росту, шыракаплечы і таўсматы, у белым пінжаку, баваўнянай вышыванцы, падперазаны шырокім тканым поясам, з круглым светлым тварам, высока паднятымі бровамі, гладка прычасанымі валасамі — такім ён заставаўся ў памяці. Уладзіслаў Галубок быў чалавекам з незвычайнай індывідуальнасцю і здольнасцямі. Ён валодаў невычэрпнай энергіяй і прыроджаным талентам, якія прысвячаў людзям працы. Для ўсіх у калектыве ён быў аўтарытэтам і ўзорам. «Ён быў вельмі абаяльны чалавек і сваёй душэўнай цеплынёй выклікаў давер да сябе»[674], — успамінае Таццяна Шашалевіч. Язэпу Се-

673 К. Санников, *Пятнадцать лет (Этапы развития 3 Белгостеатра)*, «Рабочий» 23.12.1935, № 283, с. 4.

674 Т. Шашалевіч, *Першы народны*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 77.

мяжону запомнілася: «Такі ён быў — адкрыты і непасрэдны, чалавек "без сакрэтаў", пачуццёвы, але без найгрышу. Што на душы, тое і ў слове, у жэсце, у натуральным выразе вачэй і твару»[1]. Падчас доўгіх і знясільвальных падарожжаў з адной вёскі ў другую Галубок ніколі не стараўся вылучыцца сярод іншых і заўсёды хадзіў пешшу. Калі аднойчы яму прапанавалі: «Няхай бы селі на падводу, у вас жа хворыя ногі, сэрца», той пажартаваў: «Я маю добрую вагу, а конь нейкі слабы — цяжка будзе яму»[2].

Паводле Міхася Грынблата, нягледзячы на вялізнае эмацыйнае напружанне, Галубок ніколі не выглядаў панурым або стомленым: «Заўсёды ён быў "у гуморы", гаваркім, жартаўлівым, для кожнага знаходзіў сяброўскае і бадзёрае слова, трапную прымаўку. Для ўсіх быў прыкладам сапраўднага падзвіжніцтва, самааддана-га служэння мастацтву, быў узорам сумленнасці і бескарыслівасці»[3]. Як успамінае актрыса Надзея Клачко, ён быў заўжды энергічны і з усмешкай. Заўзяты прапагандыст савецкай улады, ён клапаціўся пра развіццё беларускай культуры, заўжды нагадваў акцёрам пра тое, у імя чаго яны працуюць у такіх складаных умовах[4]. На думку Фёдара Пруднікава, Галубок поўніўся абаяннем, якое бралася з яго дзіцячай — наіўнай і шчырай — любові да людзей, асабліва бедных[5]. Мастака Аскара Марыкса «настолькі здзіўляла сваёй чысцінёй яго глыбокае пачуццё да тэатра, што бывала сорамна браць грошы за сваю працу»[6]. Акцёры назаўжды запомнілі ўрокі творчага майстэрства, якія атрымалі пад яго кіраўніцтвам. Захапляла яго незвычайная працавітасць і стойкасць: «З невычэрпнай энергіяй і энтузіязмам ён мог рэпеціраваць цэлы дзень, а вечарам, як ні ў чым не бывала, іграў у спектаклі»[7]. «Дзядзьку Галубка» акцёры любілі за шчырасць і непадкупнасць. Хоць ён распараджаўся ўсёй іхняй маёмасцю (быў у калектыве і за бухгалтара), ён ніколі не прыўлашчыў сабе ні капейкі з іх грошай[8]. У яго была надзвычайная інтуіцыя, ён

1 Я. Семяжон, *Дзве вясны і восень з Галубком*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 101.

2 Б. Галубок, *З людзьмі і для людзей*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 63.

3 М. Грынблат, *Дзядзька Галубок*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 40.

4 *Успаміны Н. Клачко*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 74.

5 *Успаміны Ф. Пруднікава (20.07.1960)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 100.

6 А. Марыкс, *Нястомны рыцар тэатра*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 44.

7 А. Марыкс, *Нястомны рыцар тэатра*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 43.

8 *Успаміны Н. Клачко (28.04.1962)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 74.

умеў прадбачыць, як выбраны твор прыме публіка і ці атрымае ён поспех.

Галубок меў здольнасць да распазнання і выхавання талентаў. Шукаючы новыя акцёрскія сілы, ён наведваў драмгурткі, абвяшчаў наборы і праводзіў гутаркі. Паступова калектыў узбагачаўся новымі прозвішчамі: Уладзімір Дзядзюшка (будучы Народны артыст СССР) разам са старшым братам Мікалаем, Канстанцін Быліч, Антон Згіроўскі. Большасць з іх прыйшлі ў калектыў без аніякай падрыхтоўкі. Прымаючы новых людзей, Галубок кіраваўся перадусім індывідуальнай псіхафізікай і іх знешнім выглядам. Найперш ад акцёра патрабавалася тое, што ён мог, але паступова перад ім ставіліся больш складаныя задачы. Галубок умеў распазнаваць індывідуальныя схільнасці кожнага чалавека, выкарыстоўваючы іх з карысцю для калектыву. Апрача таго, ён валодаў уменнем гуртаваць таленавітых людзей. Ён сам вырашаў, прыняць акцёра ў калектыў або адмовіць яму. «Трупа цалкам давярала Галубку, таму што ведала яго як бязмежна сумленнага»[9], — сцвярджаў Сцяпан Бірыла.

Асобныя акцёры выконвалі двайныя ролі, умелі спяваць, танчыць, граць на якім-небудзь інструменце і адначасова добра дэкламаваць вершы. Многія акцёры ўмелі шыць, ткаць і валодалі сталярным рамяством. Галубок ганарыўся тым, што ў склад калектыву ўваходзілі сталяры, друкары або ліцейшчыкі. З нагоды юбілею найстарэйшага акцёра ў калектыве, Баляслава Бусла, газета «Савецкая Беларусь» падкрэслівала, што гэта жывы прыклад акцёра-пралетарыя: удзень ён працуе сталяром, а ўвечары ў яго рэпетыцыі або спектаклі. Ён прысвячае тэатру ўсё сваё жыццё і валодае такой незвычайнай харызмай, што можа выканаць на сцэне любую задачу рэжысёра[10]. З цягам часу некаторыя з іх выраслі ў славутых беларускіх акцёраў. У сваю чаргу, астатнія выявілі свае ўменні, выступаючы ў хоры альбо ў танцы.

Арганізатарам і першым кіраўніком хору быў М. Дзядзюшка — таленавіты музыка-самавук. Вялікі энтузіяст, ён за кароткі час стварыў сыграны калектыў з такіх, як ён сам, аматараў песні. Хаця хор быў асобнай, незалежнай адзінкай, аднак з'яўляўся «неад'емнай і арганічнай часткай трупы. Ён служыў своеасаблівым рэзервуарам, з якога тэатр Галубка шчодра чэрпаў і свае акцёрскія сілы»[11]. Паступова калектыў і хор зліліся ў адзін творчы арганізм: харысты ўдзельнічалі ў масавых сцэнах і выконвалі невялікія, другасныя ролі, а некаторыя з іх з часам перайшлі нават у акцёрскі склад (сярод іх Кацярына Мартыненка, Юлія Флейта, Ф. Філіпчанка, С. Чайлытка, Зінаіда Лазарчык). А тыя акцёры, якія мелі вакальныя здольнасці, спявалі ў хоры. З 1926 г. хорам кіраваў Нестар Сакалоўскі (аўтар музыкі гімна БССР).

З першых гадоў дзейнасці калектыў меў сваё трыа: скрыпка (М. Лучанок[12]), акардэон (У. Галубок) і цымбалы (А. Ліпніцкі). Трыа акампанавала танцам і спадарожнічала асобным сцэнам у спектаклях. Праз пэўны час трыа пераўтварылася ў квартэт — да іх далучыўся яшчэ адзін скрыпач, студэнт Ісідар Шабад. Рэжысёра Міхаіл Рафальскі ўспамінаў, што сам малады і актыўны Галубок граў з тэмпераментам і імпэтам. Вялікім аптымізмам веяла ад усёй ягонай постаці, акардэон у яго руках рабіўся носьбітам звычнай, чыстай і шчырай музыкі — часам пранікнівай і лірычнай, а часам вясёлай і энергічнай[13].

Як згадваў Сцяпан Бірыла, які ў 1925—1928 гг. супрацоўнічаў з калектывам, рэжысёра ў сучасным разуменні гэтага слова не было. Рыхтуючы ролю, акцёр мусіў разлічваць на свае сілы[14]. Бірыла перайшоў у трупу Галубка з іншага калектыву і адразу звярнуў увагу на спецыфіку акцёрскай ігры: «На ўсім быў адбітак вялікай непасрэднасці: калі ўжо "страсці", дык "страсці", калі пакуты, дык ужо такія, каб вывернуць душу ў недасведчанага, неспакушанага гледача... Калі гумар, дык такі, ад якога чырванелі вушы»[15]. У тыя гады ў калектыве было няшмат акцёраў, з якімі можна было б стварыць складаны рэпертуар. Галубок усведамляў гэта і актыўна шукаў здольных людзей. «У калектыве ўжо намячалася ворчае будучае некаторых акцёраў, — успамінае тыя гады Бірыла. — Антон Згіроўскі — таленавіты характарны акцёр з камедыйным ухілам, Баляслаў Бусел — незаменны ў ролях так званых простых людзей,

9 С. Бірыла, *У дарозе*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 87.

10 А. Зьніч, *Бэнэфіс артыста Бусла*, «Савецкая Беларусь» 3.07.1928, № 148, с. 4.

11 М. Грынблат, *Дзядзька Галубок*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 36.

12 Міхась Лучанок жыў паблізу ад мястэчка Ігумен (сёння Чэрвень) і лічыўся найлепшым у ваколіцах скрыпачом. Падчас выступаў калектыву Галубка яго запрасілі на размову і пасля кароткіх пробаў ён атрымаў месца музыкі. «Адсюль і пачалося маё сапраўднае знаёмства з гэтым дзівосным чалавекам, што паклала адбітак на ўсё маё жыццё», — згадваў М. Лучанок (М. Лучанок, *З успамінаў пра У. Галубка*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 48.)

13 М. Рафальскі, *Артыст народу*, «Літаратура і мастацтва» 23.12.1935, № 68, с. 4.

14 *Там жа*, с. 85.

15 С. Лаўшук, *Першы народны артыст БССР (да 100-годдзя з дня нараджэння У. Галубка)*, Мінск 1982, с. 13.

Ганна Качынская — актрыса вялікай цеплыні і душэўнасці, і іншыя акцёры, у якіх выспявалі зярняты таленавітасці»[16].

Перыяд падрыхтоўкі спектакля быў кароткі і звычайна займаў два-тры дні. Спачатку адбывалася чытка твора, затым абмеркаванне. Толькі тады Галубок вызначаў акцёрам ролі. Рэпетыцыі адкладаліся да інтэрпрэтацыі тэксту і асобных персанажаў, а таксама да вызначэння ўзаемаадносінаў паміж героямі. У кожнай сцэне Галубок паказваў акцёру ягонае месца на сцэне. Пазней кожны мусіў сам распрацоўваць і выконваць сваю ролю. На рэпетыцыі Галубок прыходзіў добра падрыхтаваны і з падрабязным канспектам. Дэталёва і старанна ён працаваў над кожнай сцэнай, патрабуючы ад акцёраў, каб яны вучылі на памяць усю п'есу. Адсутнасць адпаведнай адукацыі не дазваляла Галубку весці старанную і дакладную працу з кожным акцёрам. Звычайна ён любіў падкрэсліваць: «Праўдзівасць заўсёды і ўсюды — гэта прывілея сапраўднага таленту»[17]. Уладзімір Дзядзюшка ўспамінаў, што здараліся такія спектаклі, на якіх кожны граў па-свойму, любой цаной намагаючыся здабыць увагу і сэрца гледача. Не ўлічваўся факт, што тэатр — гэта калектыўнае мастацтва. Аднак калі гэтак здаралася, Галубок прасіў усіх застацца пасля спектакля і падрабязна абмяркоўваў ігру акцёраў[18].

Нягледзячы на ўсе праблемы і недапрацоўкі, публіка з энтузіязмам ставілася да дзейнасці калектыву Галубка. Яго імя зрабілася ў пэўным сэнсе легендай. Жыхары Мінска гаварылі: «Хто не бачыў і не чуў Галубка з "галубянятамі", той не ведае, што такое чыстая сляза, калі на душы хараша!»[19] Таму прыезду калектыву чакалі з вялікай радасцю, як чагосьці незвычайнага. Атрыманыя на выезды па-за Мінск сродкі не маглі пакрыць усіх выдаткаў. Звычайна калектыў мусіў дабірацца туды пешкі альбо на вазах. Калі знаходзіўся адзін воз, то на яго складалі ўсе рэчы. Калі ўдавалася здабыць два, то на другі саджалі жанчын, а мужчыны ішлі пешкі. Прыбытак за спектаклі быў мінімальны. Калі здараўся магчымасць атрымаць аплату «натурай» — маслам, салам, яйкамі, малаком ці хлебам, то Галубок ахвотна згаджаўся. Выканаўцы галоўных роляў атрымлівалі яйкі або масла, а другасных — па некалькі бульбін.

16 С. Бірыла, *У дарозе*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 86.

17 Цыт. пав.: З. Азгур, *Песня чыстай крыніцы*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 25.

18 *Успаміны У. Дзядзюшкі (6.05.1959)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 83.

19 З. Азгур, *Песня чыстай крыніцы*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 24.

У большасці вёсак не было памяшкання, прызначанага для выступаў. Спектаклі звычайна праходзілі ў школах, хатах-чытальнях, вялікіх хлявах і на таках альбо, напрыклад, на пажарнай станцыі, у напаўразбураных панскіх маёнтках, у былых цэрквах ці пад чыстым небам. У вёсцы Лошыца выступ адбыўся ў гумне, а ў Лоеве ўдалося нават арандаваць сінагогу. Калі чуткі аб выездзе калектыву на вазах з суседняй вёскі дасягалі наступнай, то тут жа насустрач акцёрам вырушвала купка людзей, каб іх праводзіць. Весткі аб прыездзе калектыву шырыліся так хутка, што ўжо за некалькі хвілін збіраўся натоўп, каб паразмаўляць з акцёрамі або проста на іх паглядзець. Абавязкова вывешвалі плакат, на якім змяшчалася інфармацыя пра выступы. Часта на сустрэчу і спектаклі з'язджаліся таксама сяляне з суседніх мясцовасцяў, у якіх Галубок не планаваў выступаць.

Сцэнаграфію рыхтаваў сам Галубок. Яна залежала ад умоваў працы. Часцей за ўсё выкарыстоўваліся толькі неабходныя элементы, а часам абмяжоўваліся вуснай інфармацыяй аб месцы дзеяння. Паводле сведчанняў Дзядзюшкі, праз адсутнасць магчымасцяў некаторыя спектаклі былі зробленыя «вельмі прымітыўна». Мясцовае насельніцтва дапамагала наладзіць сцэну, знайсці патрэбны рэквізіт і касцюмы. Лавы збівалі з дошак. Сцэну зазвычай упрыгожвалі елачкамі, галінкамі бярозы, вольхі і ракіты, якія ўдавалася сабраць з дапамогай дзяцей.

На вялікім палатне, прымацаваным да задняй сцяны памяшкання, Галубок маляваў фон. Часцей за ўсё на ім была выяўленая прырода: лес, луг, рэчка, хмызняк або паспелае збажыной поле. Вельмі часта краявіды на палатне былі падобныя да навакольнай мясцовасці, дзе адбываўся паказ. Гэта стварала патрэбны настрой, дапамагала гледачам заглыбіцца ў дзеянне і разам з тым выклікала ўражанне, што дзеянне адбываецца тут, у гэтай самай вёсцы. Бакавыя сцены завешваліся пакрываламі. Галубок рабіў таксама эскізы касцюмаў, рыхтаваў простыя элементы сцэнаграфіі і сам характарызаваў акцёраў перад прэм'ерай. «З вялікай адлегласці часу нас не можа не здзіўляць гэткая высокая і шматгранная таленавітасць Уладзіслава Галубка, гэткая фанатычная адданасць яго мастацтву тэатра, мастацтву глыбока народнаму»[20], — апісваў артыста мастак Яўген Ціхановіч.

Для большасці гледачоў выступы калектыву рабіліся сапраўдным святам. Публіка, што прыходзіла на спектакль, надзявала свае святочныя строі, але паколькі самая бедная частка жыхароў мела

20 Я. Ціхановіч, *Народны артыст*, «Маладосць» 1968, № 4, с. 127–128.

магчымасць наведаць пастаноўку бясплатна, то некаторыя спецыяльна прыходзілі ў найгоршай сваёй вопратцы. Бясплатны білет атрымлівалі на ўваходзе — гэта быў звычайны аркуш з нататніка, які Галубок заўжды насіў пры сабе. Калі ўсе месцы былі занятыя, здаралася, што бяднейшыя выганялі са сваіх месцаў багацейшых за сябе, якія сядалі на першым шэрагу. Публіка займала месцы нават у праходзе (для гэтага яны прыносілі з дому свае крэслы) ці з другога боку сцэны. Самымі вынаходлівымі былі дзеці, якія хацелі трапіць на спектакль любой цаной. У адной вёсцы нават разабралі частку даху, каб легчы і глядзець спектакль зверху. Як адзначаў рэцэнзент «Звязды», акцёры гралі, аточаныя цесным колам з людзей, якія дыхалі ім проста ў твар, уздыхалі, перашэптваліся, смяяліся і заўзята пляскалі ў далоні, пакуль у чацвёрты ці пяты раз не з'яўляўся на паклон Галубок і не схіляў галавы пад усё гучнейшыя хвалі апладысментаў[21].

Усе спектаклі калектыву жыва і непасрэдна ўспрымаліся гледачамі. Калі падабалася асобная сцэны ці рэпліка, публіка тут жа горача пляскала. «На спектаклях людзі плакалі, перажываючы за лёс беларускай дзяўчыны Ганкі, або смяяліся, таксама да слёз, там, дзе высмейваўся пан, ксёндз і ўраднік»[22], — успаміна дачка Галубка Вільгельміна. Пасля спектакляў людзі падыходзілі да акцёраў і, дзелячыся ўражаннямі, гаварылі: «Гэта п'еса акурат пра мяне», «Гэтая гісторыя здарылася ў нас на вёсцы», «Усё якраз так і было». Я. Рамановіч быў сведкам наступнай рэакцыі ў адной з вёсак: «Там, у нашым тэатры, і гавораць па-нашаму, і іграюць, як у жыцці. Проста цуд!.. Там нашага брата, мужыка, паказваюць са сцэны, і наплачашся, і насмяешся!»[23] Аднойчы ў мястэчку Вятрын да Галубка падышоў шасцідзесяцігадовы чалавек і сказаў: «Ну, цяпер магу спакойна памерці»[24].

Тлумачачы гэты феномен, Міхайла Грамыка пісаў, што публіка ўспрымала спектаклі Галубка вельмі непасрэдна, бо ў іх змяшчалася квінтэсенцыя аўтэнтычнага жыцця і працы беларуса. Бачачы на сцэне свае ўласныя штодзённыя праблемы і перажыванні, захоплены глядач пачынае інакш мысліць аб навакольнай рэчаіснасці[25]. У сваю чаргу, Сяргей Грахоўскі звяртаў увагу на той факт, што большасць прысутных у зале гледачоў ніколі раней не была ў тэатры. Гэта быў іх першы выпадак далучэння да «чароўнага, загадкавага свету мастацтва, у цэнтры якога быў Галубок»[26]. На думку акцёра Сцяпана Бірылы, «наіўнасць, прастата, народнасць, песеннасць, якімі быў насычаны спектакль, цалкам адпавядалі духу гледача тых гадоў»[27].

Апрача спектакляў, калектыў арганізоўваў таксама канцэрты. Яны складаліся з беларускіх танцаў і песень, а таксама дэкламавання вершаў беларускіх паэтаў дарэвалюцыйнага перыяду. Здаралася, што ў праграму ўключаліся габрэйскія творы. Трыа было ў белых беларускіх кашулях — світках[28] — і чырвоных ботах. Танчылі «Лубок», «Юрку», «Лявоніху», габрэйскі вясельны танец. Як сцвярджаў Міхайла Грамыка, чальцоў калектыву Галубка вылучала «пластычнасць і пачуццё рытму». Асабліва кідаўся ў вочы танец у выкананні П. Бандарэнкі: «Пластычнасць, хуткасць, чысціня рухаў дазваляюць гаварыць аб ім як аб здольным танцору»[29]. Невыпадкова з часам Галубок даверыў Бандарэнку падрыхтоўку харэаграфіі да спектакляў. «Вельмі рэдка сустрэнеш калектыў, які аздабляе свой рэпертуар народнасцю: народнымі песнямі, танцамі і музыкай, як гэта робіць Галубок», — падкрэсліваў Грамыка. Хор у складзе дваццаці чалавек спяваў так, нібыта іх больш за пяцьдзясят. «Гармонія, музычнасць, танальнасць і сіла — вось уласцівасці хору пад кіраўніцтвам Н. Сакалоўскага»[30].

«Будучы сапраўдным інтэлігентам з багатымі ведамі»[31], Галубок добра разумеў сакрэт мастацкага ўплыву на разнастайную аўдыторыю тых гадоў. Перад пачаткам спектакля ён звычайна рабіў кароткую прамову. Тэмбр ягонага голасу і манера маўлення моцна ўплывалі на публіку. Пра складаныя рэчы ён мог гаварыць так, каб кожная яго думка была зразумелай. Паводле Сцяпана Бірылы, у размовах з людзьмі творца карыстаўся вельмі яркай мовай: «Галубок

21 М. Гольдбэрг, *«Да сонных блакітных вазёр»*, «Звязда» 25.03.1928, № 72, с. 3.

22 В. Галубок, *Прызванне*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, цыт. выш., с. 55.

23 Я. Рамановіч, *Самародак*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, цыт. выш., с. 69.

24 С. Міхальцоў, *Тэатр. Галубок у Ветрыне*, «Чырвоная Полаччына» 14.07.1928, № 54, с. 4.

25 М. Гр-ка [М. Грамыка], *Тэатр*, «Чырвоная Полаччына» 9.05.1928, № 35, с. 4.

26 С. Грахоўскі, *Галубіны вырай*, [у:] С. Грачоўскі, *Так і было. Артыкулы. Успаміны. Эсэ*, Мінск 1986, с. 53.

27 С. Бірыла, *У дарозе*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 85.

28 Світка — доўгая сялянская кашуля з тканага ўручную матэрыялу.

29 М. Гр-ка [М. Грамыка], *Тэатр*, «Чырвоная Полаччына» 9.05.1928, № 35, с. 4.

30 Там жа.

31 З. Азгур, *Песня чыстай крыніцы*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 25.

ведаў, як закрануць іх [сялян] сэрцы, як абудзіць усведамленне важнасці іх працы ў стварэнні новай Беларусі, у неабходнасці развіцця іх культуры»[32]. Сярод іншага Уладзіслаў Галубок выказваўся на тэму актуальнай палітычнай і грамадскай сітуацыі, распавядаў пра беларускі тэатр, пра развіццё беларускай культуры, пра савецкую ўладу, якая дала магчымасць вучыцца на роднай мове. Ён любіў паўтараць: «Яшчэ нядаўна ў Беларусі нічога не было, але ўсё будзе. Цяпер Беларусь — гэта не толькі мужык і хаты. Беларусы займеюць сваю вялікую культуру»[33]. Агучаны ў Полацку даклад пад назвай «Шляхі беларускага тэатра»[34] творца прысвяціў яго піянерам — Вінцэнту Дуніну-Марцінкевічу, Ігнату Буйніцкаму, Янку Купалу, Францішку Аляхновічу, Карусю Каганцу, Еўсцігнею Міровічу і Міхайлу Грамыку. Галубок ахвотна расказваў пра творчасць Купалы і Коласа, а ягоная дачка Вільгельміна дэкламавала вершы паэтаў. Як апісвае Алесь Марціновіч[35], калі Уладзіслаў Галубок пачынаў гаварыць пра тэатр, пра агромністую сілу, якая заключаецца ў ім, усе слухалі з заміраннем сэрца. Калі ён згадваў вядомы верш Купалы «А хто там ідзе?», то на пытанне: «А чаго ж, чаго захацелась ім, / Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім?» — уся зала хорам адказвала: «Людзьмі звацца!»[36] Галубок заўсёды падкрэсліваў, што акцёр павінен умець рабіць усё: не толькі добра граць, але таксама ўступаць у кантакт з гледачом[37].

Падчас выступаў у правінцыі Галубок клапаціўся пра тое, каб паўставалі новыя драматычныя гурткі. З гэтай мэтай ён арганізоўваў сустрэчы з найбольш энергічнымі прадстаўнікамі мясцовага насельніцтва, тлумачачы ім важнасць тэатральнай дзейнасці ў правінцыі. Ён рабіў парады датычна арганізацыі аматарскіх мастацкіх, драматычных ці тэатральных гурткоў. Распавядаў, як правільна падабраць рэпертуар і добра падрыхтаваць спектакль. Рэжысёр абапіраўся не толькі на моладзь, але і ангажаваў таксама прадстаўнікоў сярэдняга і старэйшага пакалення. Калі гурток

32 С. Бірыла, *У дарозе*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 86.

33 *Успаміны Ф. Пруднікава (20.07.1960)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 100.

34 Г. [М. Грамыка], *«Шляхі беларускага тэатра»*, «Чырвоная Полаччына» 9.05.1928, № 35, с. 4.

35 А. Марціновіч, *Зерне да зерня. Гісторыя ў асобах. Эсэ, нарысы*, Мінск 1996, с. 349.

36 Я. Купала, *А хто там ідзе?* [у:] Я. Купала, *Поўны збор твораў у 9-ці тамах,* т. 1, Мінск 1995, с. 196.

37 *Успаміны Н. Клачко (28.04.1962)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 74.

меў рэпертуар, найлепшыя яго прадстаўнікі прыязджалі ў Мінск, каб сустрэцца з Галубком і прадэманстраваць яму свае дасягненні. Некаторыя нават спрабавалі ўступіць у ягоны калектыў. Як узгадвае акцёр тэатральнага гуртка з Любані Захар Каўшэр[38], пасля заканчэння спектакля Галубок паразмаўляў з групай моладзі, пакінуў ім некалькі ўласных тэкстаў, а яшчэ некалькі дазволіў перапісаць. У хуткім часе былі пастаўленыя «Ганка» і «Пан Сурынта», а сцэнаграфія абапіралася на спектаклі Галубка. За сабраныя сродкі акцёры паехалі ў Мінск, каб убачыць самыя новыя спектаклі калектыву і асабіста сустрэцца з «хросным бацькам». У сваю чаргу, у Слуцку Галубок наведаў Клуб імя Іосіфа Крэйніса, які ўзначальваў Міхась Шуляк. Убачыўшы пастаўленыя пад яго кіраўніцтвам спектаклі, Галубок адзначыў, што розніць іх толькі тое, што Шуляк працуе ў Слуцку, а так яны робяць агульную справу: будуюць культуру свайго народа[39].

Аднак не заўжды выступы калектыву сустракалі прыязна. Здаралася, іх байкатавалі, дамагаліся, каб трупе не далі памяшканне і забаранілі спектакль. Часам Галубок атрымліваў паперку з інфармацыяй аб пагрозе свайму жыццю. Уладзімір Дзядзюшка згадвае, як аднойчы ў грымёрцы Галубка пачуўся стрэл. Калі ўсе акцёры прыбеглі да яго, то ўбачылі на падлозе разбітае шкло і вялікую дзірку ў люстэрку, а ў паветры стаяў пах пораху. Галубок толькі выцер са шчакі кроў і сказаў: «Вось аскабалкам шкла шчаку зачапіла, грыміравацца цяжка будзе… Разумееш, Заір, у якім тэатры мы працуем! Разумееш, якая сіла ў нашай працы! У яе страляюць…»[40] — адзначыў Дзядзюшка ў гутарцы.

Многія прадстаўленні тэатра Галубка насілі сінкрэтычны характар. Драматычны элемент спалучаўся ў ім з музычным, вакальным і танцавальным. Невыпадкова пры трупе існаваў хор, танцавальны калектыў і трыа (акардэон, скрыпка і цымбалы).

У «Бязродным» трагічнае расстанне Гапкі з Янкам адбываецца падчас дажынак. З нагоды талакі[41] Гапка на жаданне маці двойчы выконвае абрадавыя песні: вяртаючыся з працы, а таксама на

38 *Успаміны З. Каўшэра*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 96.

39 *Успаміны М. Шуляка (12.07.1960),* ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 101.

40 Цыт. пав.: З. Азгур, *Песня чыстай крыніцы*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу…*, *цыт. выш.*, с. 29.

41 Талака — старажытны звычай выканання пэўнай гаспадарчай працы ў адной з хатніх гаспадарак разам з групай суседзяў. Часцей за ўсё талаку арганізоўвалі, каб разам закончыць жніво.

двары гаспадароў[42]. Яны надавалі святу незвычайную атмасферу. У іх адлюстроўвалася цяжкая, марудная праца і радасць ад яе заканчэння, ухваляўся гаспадар праз гіпербалізацыю і паэтызацыю ягонага ўраджаю. Дзяўчаты былі ў яркіх, святочных уборах і з вянкамі на галовах. Адна з іх, паводле звычаю, трымала ў руках апошні сноп. Падышоўшы дадому, яна ўручала яго разам з вянком гаспадару — бацьку Гапкі, прамаўляючы яму віншаванні. Бацька разам з жонкай дзякавалі жнеям за добра выкананую працу і запрашалі іх за стол. У ходзе святкавання танчылі таксама «Юрку». Падчас цяжкай хваробы Гапкі чуваць добра вядомыя гледачам замовы старой знахаркі, а ў «Пану Сурынту» некалькі разоў гучыць прыгожая гайдамацкая песня. Калі разам з сялянамі спявае сам Сурынта, слухача на імгненне ахоплівае ўражанне, што свет поўны гармоніі, прыгажосці і справядлівасці. Трыа з дзвюх скрыпак і цымбалаў суправаджае забавы гаспадара і двух шляхціцаў з трыма маладымі дзяўчатамі. Пасля ўдалага нападу на маёнтак Сурынты і арышту шляхціцаў гайдамакі разам з казакамі спяваюць, выконваюць казацкі танец з шаблямі, а напрыканцы адзін з казакоў танчыць гапак. Рэлігійная песня гучыць у сцэне, калі памірае Сурынта.

У «Плытагонах» глядач можа пачуць сумную, трывожную старую песню ў выкананні плытагонаў. У ёй ёсць такія словы: «Плытагоны-людзі, горкай долі дзеці, / Катаржна працуюць, жывучы на свеце», «Год за годам мкнуцца, моладасць праходзіць, / А там, крадучыся, старасць надыходзіць», «Плытагон сумуе, самі слёзы льюцца, / А чаго сумуе, куды думкі мкнуцца, / Разгадайце, людзі, чаго слёзы льюцца»[43] (с. 273). У сваю чаргу, песні, якія выконваюцца падчас працы, поўныя філасофскай мудрасці і запалу. На словы маці: «І дакуль ты будзеш скакаць, ужо дзясяты раз выбягае з хаты, каб паглядзець на гэтых басякоў», Кася адказвае: «Калі ж вельмі хочацца паслухаць, як пяюць нашы плытагоны» (с. 279). Салідарнасць з ёй выказвае і сялянка Даміцэля: «...у хаце ля печы стаю, а ногі вон бягуць, паслухаць» (с. 280). Зрэшты, сама маці таксама моцна ўражаная: «Ну й песня, аж за душу бярэ, і трэба ж, так плытнікі налаўчыліся» (с. 279). Заручыны Касі і Васіля, сына заможнага селяніна, адбываюцца ў Страсны тыдзень. Святочная атмасфера выразна адчуваецца ў гэтай сцэне. Усе віншуюць маладых, а гаспадары запрашаюць дадому на пачастунак. У сваю чаргу, падчас вяселля моладзь выконвае песні, адрасаваныя маладой і свату, а затым танчыць польку. Галоўная тэма лірычна-драматычнай песні ў гонар маладой — лёс жанчыны. Хор крытыкуе маці, якая выправіла ўласную дачку з дома супраць ночы, не даўшы ёй у рукі свечку і не паслаўшы праважатага. А ва ўрачыстай песні ў гонар свата ўслаўляюцца яго здольнасці, лёгкасць навязваць кантакты і схільнасць да кампрамісу. У «Пісаравых імянінах» падчас святкавання з'явілася група хлопцаў і дзяўчат, якія спачатку спявалі купальскія песні, а пасля танчылі польку.

Сцэна развітання Якіма з драмы «Апошняе спатканне» нагадвала абрад. Спачатку ён развітаўся з бацькамі, пасля — з хроснымі Бутрымам і Эльжбетай, затым — з братам Рыгорам і каханай Наталкай, а ўрэшце — з домам. Перад ад'ездам Якім усклаў на Рыгора абавязак: «*Шануй бацькоў, не давай працаваць, сам болей да працы бярыся, а пасля прыеду я, зашануем надоўга-надоўга*» (с. 24), а сваёй каханай Наталцы абяцаў, што ніколі не забудзе тых мясцін, дзе яны разам бавілі час: «*Я буду цягам помніць, што вёска, рэчка, бор зялёны, магільнік, сонныя бярозкі, і крыж, дзе сыходзяцца дарогі, — святое месца для мяне*» (с. 27). Таксама ён звяртаўся да дома: «*З усімі развітаўся... і з табою, хатачка мая, гэтыя абгнільшыя скляпенні, накрытыя саломай, цяпер пакідаю, але сэрцам з табой... душа мая тут жыла і будзе жыць, я сюды вярнуся*» (с. 27).

З-пад пяра Галубка выйшла каля сарака твораў — сцэнічных абразкоў і паўнавартасных п'ес. Дакладную колькасць цяжка вызначыць, бо пасля арышту аўтара ўсе рукапісы былі канфіскаваныя, а пазней знішчаныя. Першы — сцэнічны абразок «Забыўся падпярэзацца» — быў напісаны ў жніўні 1917 г., а апошні — «Рыкашэт» — паходзіць з 1935 г. З вялікай драматургічнай спадчыны пісьменніка захавалася толькі трынаццаць п'ес: «Апошняе спатканне», «Пісаравы імяніны», «Бязвінная кроў», «Ганка», «Бязродны», «Суд», «Белы вянок», «Пан Сурынта», «Плытагоны», «Ветрагоны», «Краб», «Ліпавічок» і «Белая зброя».

На аснове здзейсненай намі рэканструкцыі рэпертуару калектыву Галубка можна дакладна сцвердзіць, што ў 1920—1937 гг. было пастаўлена як мінімум сорак тры п'есы Галубка. Напрыклад, «Праменьчык шчасця» (1919) у пазнейшай версіі атрымаў назву «Госць з катаргі» (1924), «Акрываўлены падатак» (1921) — «Белы вянок» (1924), «Фанатык» (1922) — «Васіль Хмель» (1928), «Ні тая, ні другая» (1918) — «Ганка» (1920), «Ліхадзеі» (1922) — «Бабы-ліхадзейкі» (1924), «Блуд» (1923) — «Пан Сурынта» (1925), «Душагубы»

42 Паводле звычаю, песні выконваліся чатыры разы: на ніве падчас абраду «Завівання барады» (народны рытуал, які заключаецца ў тым, каб завязваць салому ў снапкі ў форме барады), па дарозе дадому, на двары гаспадара і за святочным сталом падчас дажынак.

43 Тут і далей п'есы цытуюцца па: Уладзіслаў Галубок, *Творы: драматургія, паэзія, проза, публіцыстыка*, Мінск 1983.

(1921) — «Чорная душа» (1924). Два творы мелі ажно дзве сцэнічныя версіі: «Пісаравы імяніны» (1917) — «Залёты дзяка» (1923) і «Хвароба ў добрым здароўі»[44], «Дваяжэнцы» (1922) — «Ветрагоны» (1923) і «Хціўцы»[45]. Улічваючы гэты факт, можна прыняць, што драматургічная спадчына Галубка налічвала трыццаць шэсць твораў.

Шэраг п'ес паўстаў на аснове апавяданняў, якія раней друкаваліся на старонках «Нашай Нівы». Таму часам можна было абвінаваціць іх у недасканалай кампазіцыі і перавазе дыялогаў над дзеяннем. Пасля прэм'еры «Апошняга спаткання» (14.12.1917) у ТБДіК рэцэнзент заўважыў, што доўгія, працяглыя разважанні двух дворнікаў у фінале драмы ломяць кампактную канструкцыю п'есы, і выніку публіка пачынае нудзіцца[46]. А пасля спектакля «Пісаравы імяніны» крытык меў уражанне, што другая і трэцяя дзеі твора штучна «прыклееныя» да першай і тэматычна з ёй не звязаныя[47]. Аднак з часам, набыўшы досвед, Галубок навучыўся выбудоўваць кампазіцыю драмы паводле сцісла акрэсленых прынцыпаў і нормаў.

У гэтым яму дапамагло таксама знаёмства з еўрапейскай драматургічнай спадчынай. Найбольш ён захапляўся творчасцю Шэкспіра і Мальера. Сярод беларускіх драматургаў ён цаніў Францішка Аляхновіча за яго ўменне выбудоўваць дзеянне. Рэалізм ён лічыў адзіным правільным метадам. Паводле М. Каспяровіча, Галубок сцвярджаў, што «мастацтва заклікана прасякнуць светам цемру і таму павінна быць зразумелым шырокім масам, г.зн. рэальным»[48]. Ён пісаў камедыі, вадэвілі і фарсы, аднак першынства аддаваў меладраме, якая найлепей успрымалася недасведчаным у мастацтве гледачом. Калі нехта негатыўна выказваўся пра меладраму, Галубок тут жа станавіўся на яе абарону: «Няма дрэнных жанраў, ёсць дрэнныя творы. [...] А вазьміце вы наш тэатр, на калёсах, на чаўнах прабіраецца ён туды, куды яшчэ і газеты не прыходзяць. У "зале" пад адкрытым небам або на таку сядзяць амаль цалкам непісьменныя людзі. Іх захапіць можна толькі моцнымі перажываннямі, вострымі падзеямі, прытым зразумелымі для іх, адпавядаючымі іх жыццю і нягодам, іх радасцям і хваляванням. Тут і спрадвечная супярэчнасць паміж багаццем і беднасцю, паміж сумленнем і здрадаю, паміж чысцінёю і брудам, паміж святлом і цемрай, тут і спрадвечныя канфлікты паміж такімі катэгорыямі, як дабро і зло, прыгнёт і справядлівасць, злачынства і кара. Выклікаць слёзы з вачэй такога гледача — вялікі гонар! Ён, пасля таго, як наплачацца, на свет іншымі вачыма зірне. Мінулае па-новаму ацэніць. У сучаснае зазірне глыбей»[49]. Сваімі найбольш удалымі творамі ён лічыў «Ганку», «Пана Сурынту» і «Плытагонаў».

Яшчэ пры жыцці Галубка аб яго манеры пісьма з'явілася шмат легендаў. Казалі, што ён «пёк» свае п'есы як свежыя булкі: ён мог іх пісаць, едучы па дарозе праз горад, на вясковым возе падчас доўгіх вандровак, у чарзе па прадукты і нават падчас рэпетыцый. Галубок не адпрэчваў гэтыя фантазіі, бо ў тым была нейкая доля праўды. Сапраўды, п'еса «Ліхадзеі» была напісаная ў чарзе да адміністрацыі дома. А «Мужычае шчасце» з'явілася, калі аўтар цяжка хварэў і трызніў ад ліхаманкі. Аднак самым творчым і плённым перыядам была для яго начная цішыня, калі яму ніхто не перашкаджаў і ён мог засяродзіцца. «Па начах, — успамінае дачка Вільгельміна, — бачыла я спіну бацькі, які сядзеў за пісьмовым сталом; ён пісаў п'есы. А раніцой мы зноў бачылі бацьку вясёлым і бадзёрым, быццам і не было гэтага бяссоння»[50]. Падчас працы Галубок вельмі эмацыйна ўспрымаў тое, аб чым пісаў. «Часамі шэпча штосьці з-за вуха, што адсюль вот [...] пахаладзееш увесь, бо ўсё ж бачыш... Спаць пасля не магу...»[51] — прызнаваўся ён.

Звычайна ён пісаў свае тэксты алоўкам, каб непатрэбнае пасля выкрасліць або сцерці. Правак было часам гэтак шмат, што колькасць чарнавікоў дасягала сарака версій. Кожная п'еса перараблівалася тры-чатыры разы. Здаралася, што праўкі і змены аўтар уносіў у тэкст ужо пасля пастаноўкі на сцэне. Пісалася творцу звычайна лёгка. «Бывае цяжкавата, пакуль увойдзеш у бег дзеі і ўзаемаадносіны асоб... а пасля толькі паспявай запісваць»[52], — раскрываў таямніцы сваёй лабараторыі Галубок. Аднак здараліся і правалы.

44 Год напісання невядомы.

45 Год напісання невядомы.

46 Ясакар, *Тэатр і мастацтва, «Апошняе спатканне»*, «Беларусь» 21.12.1919, № 50, с. 2.

47 А., *Беларускі спектакль у клубе імя Дз. Беднага (у Мінску)*, «Савецкая Беларусь» 19.06.1923, № 137, с. 4.

48 Цыт. пав.: М. Каспяровіч, *Уладыслаў Галубок*, «Полымя» 1929, № 7, с. 146.

49 Цыт. пав.: З. Азгур, *Песня чыстай крыніцы*, [у:] *Адхінуўшы заслону часу...*, *цыт. выш.*, с. 26-27.

50 Цыт. пав.: У. Замкавец, *Жыццё і смерць Уладзіслава Галубка*, [у:] *Беларуская літаратура. У святле новых фактаў і назіранняў*, рэд. З. Мельнікаў, Брэст 1996, с. 50.

51 Цыт. пав.: М. Каспяровіч, *Уладыслаў Галубок*, «Полымя» 1929, № 7, с. 148.

52 Цыт. пав.: М. Каспяровіч, *Уладыслаў Галубок*, «Полымя» 1929, № 7, с. 148.

Пасля напісання першай дзеі «Плытагонаў» ён пачаў рэпетыцыі з акцёрамі, не ведаючы, у якім кірунку будзе рухацца сюжэт. Ідэі нарадзіліся толькі ў ходзе працы з калектывам. У выніку тэкст склаўся ажно з пяці дзеяў. Здаралася, што аўтар меў цяжкасці з тым, каб дапрацаваць пачатак або фінал. Тады часцей за ўсё ён карыстаўся дапамогай дачок, якія таксама гралі ў калектыве.

Распрацоўваючы персанажаў, Галубок браў пад увагу творчыя здольнасці і характары будучых выканаўцаў. У значнай ступені ён настройваўся на пэўных акцёраў і на магчымасці ўсяго калектыву. Асобныя сцэны ён стараўся правяраць падчас падрыхтоўкі пастаноўкі. Калі падчас рэпетыцый або нават спектакля выканаўца, дазволіўшы сабе імправізацыю, знаходзіў нейкія новыя рысы, якія пасавалі персанажу, Галубок ахвотна прымаў гэта і ўносіў змены ў тэкст. Таксама ён улічваў умовы, у якіх калектыў мусіць працаваць. Таму творы ніколі не былі надта доўгімі, колькасць персанажаў была абмежаванай, а дзеянне — дынамічным і шчыльным.

Драматургічную творчасць Галубка можна падзяліць на два перыяды: 1917—1926 і 1927—1935. У першы перыяд з'яўляюцца творы, якія паказваюць дарэвалюцыйнае жыццё беларуса. Герояў, якія выступаюць у іх, можна падзяліць на два тыпы: багаты, які мае ўладу, і бедны, пазбаўлены правоў. Да першай групы належаць: стараста, суддзя, уладар маёнтка, памешчык, шляхціц, аканом, пісар, карчмар, настаўнік і заможны селянін. Да другой — селянін, пастух, парабак, плытагон, студэнт і дзіця. Галубок нібыта не заўважаў працэсаў і змен, якія адбываліся ў беларускім грамадстве. Яго позірк доўгі час быў звернуты выключна на мінулае. Толькі ў 1927 г. ён пачаў уводзіць у п'есы новых герояў: мешчаніна, камуніста, афіцэра польскага войска, польскага чыноўніка, падпольшчыка, дырэктара фабрыкі, інжынера, сакратара партыйнай ячэйкі, рабочага.

Празрыстая канструкцыя п'ес Галубка, добра акрэсленая галоўная ідэя, яскрава вымаляваныя персанажы і яркая, поўная дыялектных слоў мова спрычыніліся да таго, што сцэнічныя творы Галубка лёгка траплялі да гледача. Адзін з рэцэнзентаў адзначаў, што падчас спектакляў Галубка селянін забывае, што ён у тэатры, і верыць, што акурат цяпер, на яго вачах, напрыклад, пан крыўдзіць парабка. Тады селянін атаясамлівае сябе з ахвярай і лічыць яго сваім братам ці сваяком. Яго твар робіцца сур'ёзным, вочы наліваюцца кроўю, ён хоча нешта сказаць сваёй жонцы, але ўбачыўшы, што яны выцірае хустачкай слёзы, пачынае пра нешта інтэнсіўна думаць. Калі пасля кароткага перапынку падымаецца заслона, ён зноў канцэнтруецца на дзеянні, перад вачыма зноў паўстаюць чарадзейныя карціны, у якіх шчасце пераплятаецца з няшчасцем. Селянін сядзіць і нават не заварухнецца. Ён не заўважае перапынкаў, а фіналу для яго не існуе[53].

Галубок стварыў пэўныя тыпы персанажаў і сітуацый, якія глядач лёгка мог распазнаць і перанесці на ўласнае жыццё. Ён паказаў лёс асобы, пазбаўленай правоў, прыніжанай і зняважанай, якая не можа дасягнуць уласнага шчасця. Ён агаліў механізм дзеяння бюракратычнай сістэмы царскай улады, якая заўсёды стаіць на баку мацнейшага. Ён выкрыў цынічны, крывадушны спосаб быцця і мыслення прадстаўнікоў адміністрацыі. Ён стварыў яскравыя постаці барацьбітоў, якія змагаюцца з існай сістэмай.

З усіх твораў Галубка найбольшай папулярнасцю карысталася драма «Ганка», якая была паказана ажно 298 разоў. Аднойчы пасля спектакля да Галубка звярнуўся чалавек сталага веку: «Братка ты мой, вось гэты паўкажушок мяне так не сагрэў, як твая "Ганка" сагрэла»[54]. Вось як апісвае гэты спектакль А. Марціновіч: «Плача, прыпаўшы да стала, няшчасная Ганка. Плачуць жанчыны, якія ўважліва глядзяць на сцэну. Хто крадком, выціраючы хусцінкай няпрошаную слязу, а хто і голасна. Шкада ім Ганку, якую злая памешчыца выгнала разам з бацькам, панскім пастухом, з дому. Мужчыны дык тыя менш эмацыянальныя, ім больш падабаюцца камічныя сцены. Іх жа ў п'есе нямала. Але калі даведаліся, што няшчасная Ганка скончыла жыццё самагубствам, ужо не змаглі саўладаць з сабой. Сіліліся, трымаліся, а вочы так і поўніліся слязьмі»[55]. Вельмі часта гледачы-сяляне атаясамлівалі сябе з героямі і забываліся, што яны ў тэатры. Так, на словы жонкі Палкоўніка, што мужык — гэта проста быдла, пэўнага разу адзін з іх не вытрымлівае і голасна лаецца. Праз момант па зале разлятаецца звонкі смех, усміхаюцца і акцёры[56].

Галоўная гераіня — васямнаццацігадовая Ганка — далікатная, сціплая дзяўчына, адораная надзвычайнай прыгажосцю. Адзін з герояў прызнаецца: *«А прыгожа, ведае, глядзець; вецер развявае яе валасы; здаецца, каб умеў — малюнак намаляваў бы»* (с. 125). Пяць гадоў таму яна перажыла вялікую трагедыю — пры пажары ў доме згарэла яе

53 Селькор Валь, *Тэатр. Галубок на Полаччыне. Весткі з вёсак*, «Чырвоная Полаччына» 26.05.1928, № 40, с. 4.

54 С. Лаўшук, *Першы народны артыст БССР (да 100-годдзя з дня нараджэння У. Галубка)*, Мінск 1982, с. 1.

55 А. Марціновіч, *Зерне да зерня*, Мінск 1996, с. 350.

56 Селькор Сурок, *Беларускі дзяржаўны тэатр у Расонах*, «Чырвоная Полаччына» 7.07.1928, № 52, с. 6.

хворая маці. Дзяўчына разам з бацькам працуе ў сям'і Палкоўніка: яна — пакаёўкай, ён — пастухом. Тут яна знаёміцца з Васілём, які застаўся сіратой і якога ўсынавіў і выхаваў Палкоўнік і ягоная жонка. Яна бачыць у ім родную душу, і паміж маладымі людзьмі завязваецца сяброўства, якое з часам перарастае ў каханне. Яны разам бавяць вольны час у пушчы і на полі, дзе цешацца прыродай. Аднак канец гэтай ідыліі прыходзіць тады, калі Васіль едзе вучыцца ў горад. Дзеянне п'есы пачынаецца акурат у той момант, калі хлопец вяртаецца ў вёску праз год, як з'ехаў. Гэты год не быў для Ганкі надта шчаслівым. Наведваючы месцы спатканняў з Васілём, яна задумваецца над тым, ці вернецца хлопец і ці іхнія стасункі будуць такімі самымі. Таксама ёй даводзілася зносіць капрызы жонкі Палкоўніка, якая смуткавала над усё горшым фінансавым становішчам (праз тое, што кепска вялася гаспадарка і з'яўляліся ўсё новыя даўгі, на гарызонце праглядалася здань банкруцтва).

«*Трасуцца рукі, заныла сэрца, як убачыла, што выйшаў з-за гары.* [...] *І здавалася мне, што ўжо пакінуў, не прыедзе... Аж не. Ён тут, я жыву*» (с. 113), — гаворыць Ганка сама сабе ў парыве шчасця, калі бачыць Васіля. Падчас аднаго са спатканняў яна прызнаецца яму: «*Каб ведалі, як шчыра я кахаю вас. Хоць не можна гэтага казаць, але я забылася на ўсё, год чакала, год мучылася, а цяпер ад радасці слёзы.* [...] *Я за адну хвілю шчасця аддам жыццё*» (с. 126). Васіль таксама ўпэўнівае яе ў сваіх пачуццях: «*А я, жывучы ў горадзе, засумаваў па табе*» (с. 113), «*Як я рады, што маю шчасце бачыць твае блакітныя, як неба, вочы! Яны, як васількі з каласістага жыта, паглядаюць на мяне і запаляюць іскру былога кахання*» (с. 114). Здаецца, нішто не можа зруйнаваць шчасця Ганкі.

Аднак паводле плана ратавання маёнтка Васілю прызначана іншая роля: ён мусіць ажаніцца з дачкой багатай памешчыцы Пясэцкай. Пачуўшы гэтую навіну, Ганка ўпадае ў роспач: «*Паненку панічу сватаюць багатую, вучоную дваранку. Не зайздрошчу, але радуюся шчасцю людзей. Абы ім добра было. Толькі ў мяне нічога лепшага ў будучыні няма. Мужычка я, бедная батрацкая дачка, не маю права думаць ні аб шчасці, ні аб долі і сказаць нікому не магу, што ў маім сэрцы жыве. Павінна маўчаць і маўчаць*» (с. 120). Аднак бываюць хвіліны, калі яна не валодае сабой, цякуць слёзы, з рук выпадае талерка. Калі палкоўнічыха падыходзіць да яе, кідаючы люты позірк і цэдзячы словы праз зубы, Ганку ахоплівае жах — «*мімаволі кроў стыне ў жылах і мурашкі прабягаюць па спіне*»[57]. На працягу невялікага адрэзку часу ў Ганцы мяшаюцца розныя пачуцці: лагоднасць, пакора і роспач. Яна даходзіць нават да спробы самагубства (кідаецца ў студню). Абмяркоўваючы з Васілём наяўную сітуацыю, яна паводзіць сябе як дарослы і дасведчаны чалавек, рэалістычна ацэньваючы ход падзей. На яго клятвы: «*Я прысягаю перад гэтым блакітным небам, што ты не будзеш адна*» (с. 126), «*ты будзеш маёй, і наша шчасце будзе вечным*» — яна паўтарае: «*Сон, толькі сон*» (с. 127). На прапанову раскрыць праўду перад Палкоўнікам і ягонай жонкай яна адказвае: «*Не выступім і не скажам, бо адно слова вашай цёткі разбурыць усё*» (с. 127). Назіраючы за Васілём, які шпацыруе са сваёй будучай жонкай Марыляй, яна гаворыць: «*Ідзі, мой панічок, будзь шчаслівы і жывы, а я... Сон, толькі сон!*» (с. 135) У выніку Ганка губляе разам з бацькам працу і селіцца ў выпадковых людзей у вёсцы. А калі нараджаецца дзіця, яна ўпадае ў дэпрэсію і памірае.

57 *Успаміны К. Мартыненкі (ліпень 1959)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 88.

Выканаўца галоўнай ролі — Кацярына Мартыненка — не адразу знайшла добрую інтэрпрэтацыю свайго персанажа. Напачатку яна старалася шмат плакаць, каб падкрэсліць, што гэта бедная, няшчасная дзяўчына. Калі крытыкі адзначалі, што ігра актрысы «надта плаксівая», яна паспрабавала паказаць страх, жудасць, якія ахапілі Ганку. У стасунках з жонкай палкоўніка яе гераіня паводзіла сябе як зацкаваны звярок. Аднак з цягам часу яна адышла і ад гэтай інтэрпрэтацыі. У ёй абудзіўся супраціў, яна ўжо не баялася гэтай грознай жанчыны. Яна глядзела на яе з упартасцю і нянавісцю. Надоўга застаўся ў памяці гледачоў і канец спектакля: на сцэне стаяць ялінкі і ляжыць свежаскошаная трава. Побач — магіла Ганкі са старым, крыху пахілым крыжам. Да яе падыходзіць стары ў падраным паліто, з пляча звісаюць дзве торбы, а ў руцэ ён трымае вялікі кій. Пад руку яго вядзе дзяўчынка — Ганчына дачка. Праз хвілю мужчына сядае на магілу і пачынае плакаць, а разам з ім, не могучы стрымацца, плачуць і гледачы. У іх расце абурэнне і нават пратэст супраць Ганчыных былых гаспадароў.

Другая трагічная постаць, апрача Ганкі, — Гапка з п'есы «Бязродны». У творы паказаная гісторыя вялікага, але нешчаслівага кахання паміж Гапкай і Янкам Бязродным. Іх саюзу перашкаджае айчым дзяўчыны. Ён не можа прыняць чалавека, як не толькі не мае ніякай маёмасці, але нават не ведае сваіх бацькоў. Падчарку ён хоча выдаць за расійскага унтэр-афіцэра.

Сітуацыю ўскладняе той факт, што Янку прызываюць у армію. Апошняе спатканне і размова Гапкі з Янкам поўныя драматызму. Гапка адчувае трывогу, неспакой і напружанне. Падчас кароткай размовы з Янкам яна перажывае розныя пачуцці. Яе перапаўняюць смутак і горыч ад расстання з каханым: «*Ведаю, што хутка скончыц-*

ца чароўная казка нашага кахання. [...] *Пойдзеш ты ў салдаты, я пакіну дом, сыду, куды павядуць вочы. Не перанясу. Не так я цябе люблю, каб лёгка перанесці разлуку»* (с. 152–153). Дадаткова сітуацыю ўскладняе іх дзіця, якое мусіць у хуткім часе нарадзіцца: «*Асмяюць мяне людзі, адчурацца дзяўчаты, пракляне маці, а айчым жывую закапае*» (с. 152). Гапка прадчувае нават сваю смерць: «*Табе дарога ў свет, а мне — на могільнік.* [...] *Прычувае маё сэрца, што мы разлучымся з табою»* (с. 152). У пэўны момант яна адчувае сябе больш адзінокай, чым яе каханы: «*Будуць у цябе дні радасці, дні шчасця, а ў мяне іх не было і не будзе. Сіраце век сірочая доля*». На рэакцыю Янкі: «*І я сірата, адзін, як крыж у полі*» — яна адказвае: «*Тваё становішча далёка лепшае, чым маё. Дарога вольна. На дарозе, Янучок, напаткаеш не адну, якой будзеш заглядаць у вочы і казаць тое, што і мне*» (с. 153).

Калі Гапка спрабуе мысліць пазітыўна, Янка таксама набіраецца смеласці. «*Наша шчасце не хвілінка, а цэлая вечнасць. Мы з табой пойдзем адважна наперад і абмінём усе перашкоды*», — спрабуе надаць яму адвагі Гапка. «*Слухаючы цябе,* — адказвае Янка, — *слёзы высыхаюць. Сэрца часцей б'ецца. Не плакаць, а смяяцца хочацца, аб радасці, аб шчасці хваліцца на ўвесь свет. Ты, як сонца, абагрэеш праменьчыкам гарачым, і горача стане*» (с. 154). Гапка раптам авалодвае сабой: «*Я цябе не аддам, нікому не аддам. Ты мой навекі, мой!* [...] *Мы будзем вечна, вечна любіць адзін другога*». У ёй нараджаецца супраціў да свайго айчыма, які хоча яе выдаць за расійскага вайскоўца: «*Я не хачу багацця, не хачу шляхецкага чыну, я хачу быць за такім мужычым сынам, як я сама. А ён, гэты мужычы, тут, у лапцях, з белакурай чупрынай. Ну, мужычы сынок: ні кала ні двара*» (с. 154). Аднак з цягам часу героі вяртаюцца ў рэчаіснасць, і тады зноў нараджаецца песімізм. «*Зайграе музыка... А ў тваёй хаце зайграе, толькі не для мяне*» (с. 154), — гаворыць з горыччу Янка сваёй каханай.

Паранены Янка вяртаецца ў вёску пасля заканчэння вайны. Ён бачыць, што дом Гапкі стаіць пусты, а дзверы і вокны забітыя дошкамі. Ад выпадковых людзей ён даведваецца, што Гапку з дзіцём выгналі з дома, айчым памёр, а маці звар'яцела і блукае па вёсцы. Адны гавораць, што Гапка схавалася ў пушчы і там памерла, а другія сцвярджаюць, што яна ўтапілася. У хуткім часе Янка сустракае звар'яцелую маці Гапкі, а крыху пазней у пушчы знаходзіць косткі сваёй каханай разам з лістом, які ён адправіў ёй з фронту.

Цынічных, бязлітасных і тупых прадстаўнікоў мясцовай адміністрацыі Галубок высмейваў, клеймаваў і выкрываў у п'есах «Суд» і «Пісаравы імяніны». Сюжэт п'есы «Суд» заснаваны на вострым канфлікце, які ярка і рэалістычна паказвае грамадскую і класавую няроўнасць на вёсцы. Пацярпелы Гарбуз з жонкай і Авечкам у якасці сведкі з'яўляюцца ў валаснай канцылярыі з перакананнем, што іх крыўдзіцель — аканом — будзе пакараны. Сітуацыя на першы погляд дробная і відавочная. Карова Гарбуза зайшла на тэрыторыю маёнтка. Уладальнік каровы мусіў заплаціць за гэта штраф, але калі ён адмовіўся і хацеў забраць жывёліну, пачалася бойка, у выніку якой аканом не толькі моцна пабіў селяніна, але і выдраў у яго пасму валасоў з барады і выбіў тры зубы. Жонка Малгажата ўпэўненая: «*Мы яго [аканома] засудзім, наша крыўда відочная*» (с. 183).

Сустрэўшыся іх, вартаўнік спрабуе даць ім зразумець, што справа не такая адназначная. «*Я не суддзя, але наперад кажу, што з багатым не варта судзіцца, а з дужым біцца*» (с. 183) — гэта яго жыццёвы прынцып, якога ён заўжды стараецца трымацца. Бо, як ён сам гаворыць, ён кожны дзень з'яўляецца сведкам выпівак, боек і капрызаў мясцовага кіраўніцтва — Старшыні, Суддзі і Пісара. Пасля вырашэння справы яны любяць выпіць і згуляць у карты. Мы бачым вартаўніка акурат у той момант, калі ён прыбірае памяшканне пасля імянінаў Пісара, змятаючы коркі ад бутэлек, недапалкі, пабітае шкло і смецце. «*Ну, і людзі, апундырыліся гарэлкай, смакталі гэту няшчасніцу да таго, што і памяць страцілі*» (с. 181),— наракае ён. Пісар прыняў яго за жанчыну і палез цалавацца, а Старшыня выў як воўк і брахаў як сабака. «[Мае абавязкі] *прыносіць за свае грошы гарэлку, зносіць лаянку і цягаць п'яных па ўсіх хлявах*» (с. 190),— наракае на ўласны лёс вартаўнік.

Вось па чарзе з'яўляюцца прадстаўнікі ўлады. «*Добра, што, апроч парсюка, ніхто не бачыў*» (с. 189), — радуецца Старшыня пасля таго, як правёў ноч у хляве. Ён не можна пазнаць сябе ў люстэрку: «*Налпа не налпа, мядзведзь не мядзведзь, сябе не пазнаю*» (с. 189). «*І сам згадаць не магу, ці гэта раніца, ці вечар, — нічога не кемлю. Сонца за бярозамі не відаць, галава — як палена. Напіўся ўчора на імянінах, як свіння...*» (с. 184), — гаворыць Пісар, прачнуўшыся. Ён уражана глядзіць на сябе ў люстэрка: «*А бацюхны мае, няўжо гэта я? Адна страхата...*» (с. 184). Ён шкадуе сябе, што ўсе грошы прайграў у карты. Гадзіннік не працуе, бо ён разбіў яго аб сцяну. Тады адпраўляе стоража па паўлітра гарэлкі: «*Чарку не вып'ю — галава, як палена*» (с. 187). Рыхтуючыся да разгляду справы Гарбуза, Старшыня правярае наяўнасць усіх дакументаў. Не знаходзячы даведкі ад лекара, якая пацвярджае адсутнасць трох зубоў у пацярпелага, ён кажа: «*Ну, тады Гарбуз пакоціцца назад; я магу сказаць, што мяне соннага пацук за нос укусіў, — хто гэтаму паверыць?*» (с. 188). А калі сведка Авечка хоча з ім павітацца і працягвае руку, той пагардліва яго адпіхвае. Каб

судовае пасяджэнне магло пачацца, Пісар загадвае сторажу, каб той даў кожнаму выпіць гарэлкі, а на галаву выліў вядро халоднай вады. Паводле яго сцверджання, заснаваны на гідратэрапіі метад Себясцьяна Кнайпа дзейнічае безадказна.

Замест таго каб аб'ектыўна паслухаць пацярпелага, усе трое спрабуюць заблытаць справу. Яны задаюць такія пытанні, ад якіх Гарбуз, Малгажата і Авечка губляюцца і плачуць. Як толькі прыязджае Аканом, пасяджэнне закрываецца. Пасля кароткай нарады кожны з жалобнікаў пакараны на тры дні зняволення. «*Ну, браткі мае, уцякайце, а то, чаго добрага, яшчэ падбавіць*» (с. 200), — стараецца супакоіць іх вартаўнік. Акурат у гэты момант крыху тупаваты Авечка ўсведамляе: «*Вось дзе праўда на свеце!..*» (с. 200).

Вельмі дасціпна была сыграная сцэна прыезду Аканома. Як толькі ён увайшоў у пакой, Старшыня, Суддзя і Пісар тут жа кідаюцца да яго і дапамагаюць распрануцца. Стараста бярэ паліто, Пісар — цыліндр і кій, а Суддзя здымае яму галёшы. Затым кожны па чарзе пачынае інтэнсіўна чысціць яму боты з халявамі: адзін шапкай, другі анучай, трэці — насавой хусцінкай. У гледачоў гэтая сцэна выклікала такі вялікі смех, што не заўжды ўдавалася яго спыніць.

Вельмі красамоўным быў эпізод з удзелам вартаўніка. Застаўшыся ў пакоі адзін, ён спачатку аглядае гардэроб Аканома. Пазней па чарзе прымярае ягоныя новыя, якасныя рэчы — паліто, цыліндр, пальчаткі — і гаворыць: «*Божа, божа, як ты няроўна падзяліў, адным гэткую прыгоду, а другому — век зрэб'е*» (с. 198).

У камедыі «Пісаравы імяніны» былі закранутыя грамадскія і маральна-этычныя аспекты дарэвалюцыйнага жыцця. Твор у сатырычнай манеры паказвае сапраўднае аблічча людзей пры ўладзе, але па сутнасці — мізэрных і нікчэмных. Прадстаўнікі ўлады ў асобе старасты, унтэр-афіцэра паліцыі, суддзі, дзяка, настаўніка, фельчара і двух чыноўнікаў сустракаюцца з нагодны імянінаў пісара. Нават прозвішчы гэтых персанажаў вельмі гаваркія: Біч, Абібок, Лупадзёр і Набінос. Кожны з герояў — у касцюме, адпаведным свайму рангу, з усімі эмблемамі і адзнакамі, а таксама ў бліскучых ботах. Грым рабіў сам Галубок: вялікія, тоўстыя насы, чырвоныя шчокі, закручаныя ўгору вусы. Гэтая дзея, паводле Міхайлы Грамыкі, мае асаблівую вартасць, бо драматург даў «вельмі дакладную, сакавітую» характарыстыку персанажам. Рэцэнзент пісаў, што кожны паасобку быў мастацкім тыпам, а ўсе разам прадстаўлялі сабой выдатны букет мястэчковай улады і «інтэлігенцыі» даваенных часоў[58].

Спачатку ўсе спрабуюць весці культурную размову, выказваючы павагу адзін да аднаго. Вось як ацэньвае пісара суддзя: «*Хто мая правая рука? Пісар! Хто перуном уздымае і напіша, што самому Люцыпару горача стане? Пісар! Хто мужыка наскрозь бачыць? Пісар! Хто пад мяцежнікаў стацыю падвёў за парубку лесу? Пісар! А праз каго матыля гэтага павесілі мне? (Паказвае на медаль) Так вось, маючы яго на ўвазе, як спрытнага чалавека, сам шаную і вам усім прэдпісваю шанаваць яго*» (с. 62). Яны выхваляюцца, што маюць неабмежаваную ўладу: «*Можам асудзіць... У катаргу саслаць... Галаву адарваць... Адпець і пахаваць...*» (с. 59). «*Наша воласць — гэта бочка, а мы — жалезныя абручы, — сцвярджае Стараста, — падумайце і скажыце: што варты клёпкі без абручоў?*» (с. 65). Аднак па меры ўсё больш выпітага алкаголю яны губляюць пачуццё меры і рэчаіснасці. Адзін пачынае перабольшана выхваляцца (напрыклад, чыноўнік сцвярджае, што на Вялікдзень асабіста сустракаўся з царом, які пацалаваў яго ў шчаку і зрабіў яму падарунак), другі — абмяркоўваць сваю дачку, трэці — пляткарыць пра іншых людзей. Урэшце даходзіць да ўзаемных абразаў і бойкі. Трапную ацэнку гасцям дае пакаёўка Марыя: «*Гэтыя крумкачы — патрэбныя людзі, іх абмінуць нельга, здаецца, ён пазірае ў неба і нічога не бачыць, што на зямлі робіцца, байкі, — усё бачыць*» (с. 70).

Другі аспект твора — фарсава-вадэвільны — заснаваны на любоўным трохкутніку пісара, яго жонкі і дзяка. Пісар паказаны як верны, паслухмяны і баязлівы прыслужнік улады, ягоная жонка — як неадукаваная, распешчаная і здрадлівая мяшчанка, а дзяк — як увасабленне крывадушніцтва і распусты. Стомленая правінцыйным жыццём пісарава жонка марыць з'ехаць у горад альбо на адпачынак у Крым. Цэлымі днямі яна сядзіць дома і ўдае хворую. Раз-пораз яна распавядае пакаёўцы, як выглядае гарадское жыццё: «*Там цеатры, бульвары, матаграфы.* [...] *У цеатры паказуюць спевы, танцы і каханне. Вось, напрыклад, хлапец закахаўся ў адну дзяўчыну, другую, трэцюю, а дзяўчына таксама ўпадабала хлапца, другога, трэцяга, затым справа дайшлася бацькам, суседзям, сваякам, пачынаюцца плёткі, спорка, той нападае на таго, ломяць адзін другому рэбры, выбіваюць зубы, пасля міраццца, цалуюцца, абнімаюцца*» (с. 70). Калі здараецца магчымасць пафліртаваць з дзякам падчас адсутнасці мужа, яна тут жа гэтым карыстаецца. «*Два гады, як марнею я ў гэтай клетцы,*

58 М.Г. [М. Грамыка], «*Пісаравы імяніны*» — *камэдыя Галубка,* «Савецкая Беларусь» 12.12.1923, № 278, с. 3.

і як вылецець, сама не ведаю […] *Я гуляць хачу, мне абрыдла гэтак жыць, мяне ніхто не бачыць, я маладая, жыць хачу*» (с. 74–75), — прызнаецца яна яму. Калі пра здраду жонкі даведваецца муж, спачатку ён не верыць, але пазней вырашае праверыць гэта. Удаючы, што з'язджае, ён робіцца сведкам спаткання жонкі з дзякам. Пісар выкрывае іхнюю сувязь і адмервае ім абаім пакаранне. Галубок стварыў фігуру дзяка такой, якой яе бачылі сяляне: крывадушніка і распусніка, які амаральнасць сваіх паводзінаў хавае пад маскай пабожнасці і прыстойнасці.

Адважнага, свабодалюбівага персанажа стварыў Галубок у п'есе «Пан Сурынта» (першая версія — «Блуд»). Віцька працуе парабкам у маёнтку пана Сурынты. Мы знаёмімся з ім акурат у той дзень, калі разам з дваццаццю іншымі парабкамі ён збіраецца ўцячы да гайдамакаў. Ён вылучаецца сваімі перакананнямі і поглядамі. Відаць, што ён не толькі карыстаецца аўтарытэтам у групе, але і мае схільнасць стаць іх лідарам. Большасць парабкаў слухаюць ягоныя парады. Калі адна з работніц робіць яму закід, што ён надта часта пакідае працу, той імгненна рэагуе: «*Сягоння вы за мяне, а там я за вас!..*» (с. 223). Калі другая жанчына наважваецца пахваліць пана Сурынту, той адказвае ёй: «*Хвалі сена ў стагу, а пана ў грабу!..*» (с. 224).

Пан Сурынта — яго галоўны вораг. Рэцэнзент пасля прагляду спектакля падкрэсліваў, што ў выкананні Галубка ўваскрасае пан-самадзержац — гаспадар жыцця і смерці сваіх падданых[59]. Агатцы, якая абараняе Сурынту, Віцька адказвае: «*Што добрага мы маем ад яго? Век працуем, а ў нагароду гайдукі вечна лупцуюць нас! Не бараніць, а нож тачыць востры трэба!..*» (с. 232). Як толькі Віцька бачыць здалёк Сурынту, ён так рэагуе на рэпліку Аксінні «Шукае нечага!..»: «*Добрага сука, каб павесіцца!*» (с. 224). Калі Сурынта загадаў адной з работніц, Касі, прыйсці да яго дадому, Віцька не можа стрымаць сваіх эмоцый. «*Гэх, высока ўздымаюцца мае грудзі!..*» (с. 226) — гаворыць ён аднаму з калег. Ён намаўляе дзяўчыну не выконваць жаданне Сурынты. Калі, аднак, не ўдаецца пана перахітрыць, ён не можа ўтаймавацца: «*Уся кроў узбурана... дагнаць бы ды прасадзіць нажом!... Н-не... пачакаю, суцішся, маё сэрца, будуць і нашыя дні радасці!*» (с. 231). Хлопцавы пачуцці да Касі чыстыя і нявінныя. На пытанне Агаты, ці кахае ён яе, той адказвае: «*Люблю я волю, вас усіх люблю!.. Для гэтага жыву...*» (с. 249).

59 А. Зніч, *«Блуд» — драма Галубка*, «Савецкая Беларусь» 24.07.1923, № 165, с. 4.

Другі вораг Віцькі — аканом пана Сурынты. Бачачы двудушнасць аканома, герой называе яго паскудам, рудым сабакам або крыважэрным сцярвятнікам. Ён не толькі не баіцца яго, але нават і сам яго палохае: «*Эх ты, каршун крыважэрны!* […] *А з цябе, калі даведаюся, жылы выматаю*» (с. 231–232).

Віцька не проста раскідваецца прыгожымі абяцаннямі, але любой цаной іх выконвае. Пасля таго як хлопцу ўдаецца збегчы, ён становіцца на чале атрада і разам з казакамі двойчы нападае на маёнтак Сурынты, каб вызваліць Касю. Першым разам ён цяжка раніць Сурынту (які, зрэшты, хутка здзяйсняе самагубства) і арыштоўвае двух шляхціцаў (пазней загадвае пакараць іх смерцю), а другім — забівае аканома і падпальвае маёнтак Сурынты. На пытанне Касі: «*А дзе ж яна, мая дарога?*» — ён рашуча адказвае: «*Са мной, любая! З усімі намі, хто змагаецца з няпраўдай чорнай. Туды, дзе ёсць прастор і воля. Дзе няма прыгнёту!..*» (с. 261). Як адзначыў у рэцэнзіі М. Гарэцкі, заключаная ў п'есе ідэя спрыяе развіццю беларускага грамадства, уздымае ў ім адпаведныя настроі[60]. Віцька ёсць жывым увасабленнем постаці з народнай легенды аб асілках, змагарах і мсціўцах.

Самаахвярнасць і гатоўнасць прысвяціць уласнае жыццё будучыні беларускага народа — галоўная тэма п'есы «Апошняе спатканне». У ёй было паказана змаганне беларускага народа яшчэ да выбуху рэвалюцыі. Маладыя сяляне, блізняты Рыгор і Якім, якія жылі ў вёсцы Вышак у Магілёўскай губерні, становяцца на шлях барацьбы з царскім самадзяржаўем і панамі. «*Буду вучыцца, буду змагацца і бараніць, пакуль сіла, нашую дарагую бацькаўшчыну*» (с. 21), — звяртаецца Якім да бацькоў перад ад'ездам у Магілёў. Яго мара — атрымаць адукацыю: «*Выйду я за вучыцеля, значыць, пацягнем да асветы нашых братоў; на каморніка — буду мераць зямлю князеўскую, каб ведаць, колькі ён яе мае і каб мы ведалі на ўсялякі выпадак*» (с. 24). Усе вельмі засмучаныя ад'ездам Якіма і вельмі неахвотна даюць яму на гэта дазвол, бо «паўсюль пануе неспакой», адбываюцца забастоўкі, забіваюць людзей, а Якім «не выносіць хлусні, мае бунтарскі характар, лёгка выбухае». Малады хлопец стараецца іх супакоіць: «*Скончу навуку, выйду на лепшую дарогу, прынясу карысць нашаму сярмяжнаму брату*» (с. 21). Заўвагі маці і хроснага бацькі ён стараецца пераўтварыць у жарт. На ейныя словы: «*Паплывеш, здаецца так, але цяжка плыць проціў вады, ой, як цяжка, не адзін з вас плыў, плыў і...*» — ён адказвае: «*Нашто дапускаць чорныя думкі, як-небудзь з аддышкай*

60 М.Г. [Максім Гарэцкі], «*Пан Сурынта*»*. Гістарычна-бытавая п'еса У. Галубка*, «Савецкая Беларусь» 11.01.1924, № 8, с. 4.

так-сяк» (с. 22). А на словы Бутрыма, што «*жыццёвы шлях не адзін, у ім, бач, ёсць шмат дарожак, і чалавек, ідучы гэтым шляхам, бывае, трапіць на блудную сцежку і... прапаў...*» (с. 23), ён рэагуе наступным чынам: «*А я не спяшаючыся ды распытваючыся пайду і пайду памаленьку*» (с. 23). Упэўненасць у сабе, перакананне ў правільнасці выбранага шляху абуджаюць у людзях павагу да Якіма. «*Не прападзе Якім, не прападзе, — дзе ж ён прападзе, калі ў яго вачах гарыць надзвычайны агонь. Не, такі агонь не згасне...*» (с. 25), — сцвярджае Бутрым.

У Магілёве Якім разам з Наталкай, якая прыехала да яго праз год, пачынае вучобу. Ён заўважае няроўнасць у грамадстве, нялюдскую эксплуатацыю чалавека працы, антаганізм паміж беднымі і багатымі. Ён усведамляе прычыну гэтага. «*Места і вёска, што неба і зямля, — прыходзіць да высновы Якім. – Жывуць людзі ў вёсцы, адчуваюць няпраўду, але не ведаюць, хто рассадзіў яе, хто даглядае яе, а тут [у горадзе], бы ў вадзе, адбіваецца тое дрэва зла; і відаць карэнне, упіўшаеся ў цела замучаных людзей*» (с. 29). Каб знішчыць гэтае «дрэва зла», Якім пачынае сябраваць з маладымі людзьмі рэвалюцыйных поглядаў і ўступае ў іх арганізацыю. «*Даволі вызнаў я жыццё, каб стаць у рады абаронцаў беднага загнанага народу, — даволі бачыў слёз сірот, пакінутых сярод дарогі, даволі мне ўсяго... я шчыры паслугач галодных і грозны біч сытых...*» (с. 31) — сцвярджае ён. Арганізацыя, чальцом якой Якім зрабіўся, хоча з дапамогай тэрору змагацца з «каранямі». «*Не многа пройдзе, 4-5 гадоў, а там здабудзем права, будзем жыць і не дрыжаць ні перад кім*» (с. 21), — гаворыць ён. Хлопец нават атрымлівае заданне застрэліць чыноўніка. Хаця ён можа адмовіцца, аднак такая думка яму нават не прыходзіць. На прапанову Наталкі: «*Пакінем усё, пакінем гэтае шэрае сцюдзёнае неба і ўцячом туды, дзе кожны кусцік, кожная галінка нашыя, родныя, і сэрцу роднае ўсё*» (с. 31) — ён катэгарычна адказвае: «*Хто ж, па-твойму, я, прадажная душа, каторая пагляд свой змяняе, як адзежу, ці вёскі шчыры сын?...*» (с. 31). Перад тым як пайсці на заданне, а наступны раз — перад смяротным пакараннем, ён вяртаецца думкамі да роднай вёскі — да кургана, на якім упершыню прызнаўся Наталцы ў каханні, да каплічкі, у якой яны разам маліліся, да рэха, якое разносілася па-над лесам. «*Не шкадую жыцця, не страшуся смерці... [...] — прызнаецца Якім. – О вёска, вёска! Колькі багацця ў цішы тваёй. У патухаючых маіх вачах рысуюцца неба, ляскі, хмызнячкі, дзе сонныя бярозкі ў новым уборы прывітаюць вясну*» (с. 45). Гэта надае яму сілы і адвагі і спрычыняецца да таго, што, калі набліжаецца хвіля смерці, ён выходзіць з камеры цвёрда і ўпэўнена.

Рэвалюцыйная барацьба пранікла за горад і ахапіла вёску. Паводле словаў Бутрыма, «*засцянкоўцы ночкай дрэў з паўсотні павалілі ды дахаты завезлі*» (с. 40). Рыгор таксама далучаецца да рэвалюцыянераў. «*З забастоўшчыкамі ў дружбу ўвайшоў, афішкі прыносіць, сялянам раздае*» (с. 37), — гаворыць пра яго маці. Праз нейкі час Рыгор, хоць і быў заўсёды сціплым і спакойным, таксама трапляе ў турму. Ён выступіў у абарону Бутрыма, якога ахоўнікі спачатку білі, а пасля хацелі арыштаваць. Разгневаўшыся, ён забіў ажно пяць чалавек. У турме адбылося апошняе спатканне двух прыгавораных да смерці братоў. Перад тым як куля забіла Якіма, ён паспеў толькі сказаць: «*Брат мой, Рыгор, у часе смерці мы спаткаліся з табой!*» (с. 50).

Асабліва месца ў спадчыне Галубка займае п'еса «Душагубы». Яна вылучалася на фоне ранейшых твораў драматурга, крыху нагадваючы мадэрністычную драму. Такім чынам аўтар хацеў прадэманстраваць, што яму не чужая і іншая эстэтыка. Героі п'есы — пяцёра маладых людзей: Андрэй, Васіль, Настаўнік, Агата і Паўліна. З прычыны розных жыццёвых сітуацый яны ўступілі ў шлюб па разліку, а не па каханні. У выніку кожны з іх пакутуе, робіць балюча другому і забівае сваю ахвяру або здзяйсняе самагубства. Аўтар карае Паўліну за легкадумнасць, Васіля — за амаральныя паводзіны і злачынства, Агату — за прагу багацця, хцівасць і фальш. Пасля прагляду гэтага спектакля, праз нейкі час, Міхайла Грамыка адзначае, што Галубок, які выдатна спазнаў жыццё, бярэ адзін з яго фрагментаў, расфарбоўвае яго разнастайнымі колерамі сцэны, уздымаецца на подыум, на які нехта іншы баяўся б выйсці, і прамаўляе з яго на роднай мове гэтай краіны. Глядач лёгка даваў сябе зачараваць, уважліва сачыў за дзеяннем, ігрой акцёраў і самога Галубка[61].

Галубок сыграў самую складаную ў гэтай п'есе ролю — Васіля. Свой вялікі талент ён выкарыстаў для таго, каб паказаць, як моцны і ўпэўнены ў сабе чалавек ператвараецца ў стомленую жыццём і прыгнечаную істоту. Ён прадэманстраваў, як за кароткі час можа зруйнавацца жыццё. Шлюб з Паўлінай няўдалы. Не ў стане кінуць выпіваць і гуляць у карты, герой не прысвячае жонцы ніякай увагі і ўсё часцей сыходзіць з дома. Гэтым ён спрычыняецца да таго, што самотная Паўліна сустракаецца са сваім даўнім каханнем — Настаўнікам, які ўсяляк падтрымлівае яе і стараецца аблегчыць яе пакуты. Калі Васіль даведваецца пра здраду жонкі, у прыступе гневу забівае яе. Затым ён жэніцца з Агатай, якая яго кахае, але яго пачынаюць дратаваць пакуты сумлення, і здань Паўліны, што пачала з'яўляцца, не дае яму спакою. Тады ён вырашае пакінуць Агату і застаецца адзін, а праз нейкі час здзяйсняе самагубства.

61 М. Грамыка, *Галубок у Мар'інай Горцы*, «Савецкая Беларусь» 10.07.1923, с. 4.

Як адзначае рэцэнзент, Галубок паводзіў сябе на сцэне як сапраўдны гаспадар, граючы віртуозна, з тэмпераментам, так, каб паказаць усе нюансы характару героя, а адпаведныя для сцэны голас і фігура прымушаюць гледача паверыць, што ў персанажа магла разыграцца трагедыя[62]. Міхайлу Грамыку, які ацэньваў спектакль, унёсак Галубка нагадвае працу ганчара, а яго манеру ігры параўноўвалі з ігрой расійскага акцёра Маманта Дальскага[63]: той самы прыгожы, моцны голас, тыя самыя ўладныя, энергічныя жэсты, тое самае пачуццё ўпэўненасці ў сабе на сцэне[64].

Варта адзначыць таксама п'есу «Плытагоны». Гэта прыклад таго, як разам са зменлівай сацыяльна-палітычнай сітуацыяй Галубку даводзілася перарабліваць свае п'есы. Галоўныя героі гэтай драмы ствараюць сапраўдны калектыў, які знаходзіць агульную мову як з беднымі сялянамі, так і з габрэем-карчмаром. У апошнім, аднак, моцна сядзяць рэлігійныя забабоны, якія не дазваляюць яму згадзіцца на шлюб дачкі Прысі з адным з іх — праваслаўным Андрэем. Плытагон вымушаны саступіць руку сваёй каханай гандляру Самуілу, які мае ў горадзе два вялікія дамы і маёнтак. Сам жа ён разам з іншымі гоніць плыты і сустракае падобную да Прысі дзяўчыну — дачку кулака Касю. Ён закохваецца ў яе, але гісторыя паўтараецца: калі бацька даведваецца пра пачуцці дачкі да Андрэя, то перашкаджае іхняму шчасцю і выдае яе замуж за сына кулака. Падчас вяселля Кася ўцякае ад нялюбага мужа да Андрэя. Аднак у гэты ж час з'яўляецца Прыся, якая пакінула Самуіла і спрабавала знайсці свайго даўняга каханага. Калі яна бачыць сваю саперніцу, то здзяйсняе самагубства. Андрэй цяжка перажывае смерць дзяўчыны, але паволі пачынае будаваць сумеснае жыццё з Касяй.

У новай версіі «Плытагонаў» Міровіч зрабіў акцэнт перадусім на сацыяльным аспекце канфлікту, у сувязі з чым Галубок быў вымушаны перарабіць асобныя сцэны і зрабіць новую сцэнаграфію. Андрэй у выкананні Канстанціна Быліча — гэта не няўдачнік, які атрымлівае паразы з прычыны розных акалічнасцяў (такой была ранейшая інтэрпрэтацыя тэксту), а просты, разумны і моцны хлопец, які марыць пра лепшае жыццё. Яго светапогляд і манеру паводзінаў не прымаюць жыхары вёскі. Спектакль дэманструе, што пачуццё кахання Прысі да Андрэя тлумачыцца найперш тым, што ён валодаў рысамі «новага чалавека». Рыхтуючы прадстаўленне, Міровіч папрасіў акцёраў абапірацца на ўласныя назіранні і дакументальны матэрыял, а таксама падчас выступаў на вёсцы больш глядзець на змены, якія там адбываюцца, і размаўляць з асобнымі людзьмі, звяртаючы ўвагу на іх характар, манеру гаварыць і жэстыкуляцыю. Канстанцін Быліч успамінаў, як ён уважліва назіраў за сучасным жыццём моладзі ў мястэчках і ў вёсках. Найбольш яго цікавілі новыя рысы, якія з'явіліся ў іх псіхалогіі і манеры паводзінаў. Ён быў сведкам таго, як маладыя людзі ненавідзяць сацыяльную няроўнасць і прагнуць стаць культурнымі. У сваю чаргу, Уладзімір Дзядзюшка, рыхтуючы ўвасабленне Адзіноты (аднаго з плытагонаў), звярнуў увагу на пэўны парадокс: нягледзячы на беднасць і цяжкае жыццё, у сялянах шмат розуму і пачуцця здаровага сэнсу, таму ў характары яго героя дамінавалі не пачуццё адзіноты, затурканасць і беднасць, а глыбокае ўсведамленне беспадстаўнасці гэтай сітуацыі. Адсюль адмоўнае стаўленне да старога жыцця, рэлігіі і да кулакоў. Праз урыўкі фраз, шурпатыя сказы акцёр спрабаваў дабрацца да вялікай філасофіі жыцця. З усмешкай на твары ён сустракаў Андрэя, у якім адчуваўся свежы струмень жыцця, які дадае ўпэўненасці[65]. Як адзначыў З. Жарскі, у гэтай п'есе можна знайсці вельмі трапныя і характэрныя вобразы вясковага быту: сцэны з жыцця плытагонаў, абрад вяселля Касі з кулаком. Усё гэта было паказана з вялікай дасканаласцю і рабіла на гледача моцнае ўражанне[66]. Надоўга запаў у памяць пачатак спектакля. Перад публікай на вялікім палатне раскінуліся лес і рака, па якой плывуць плыты. Спачатку чуваць лірычную, трывожную і неспакойную песню. Праз нейкі час на сцэну выходзяць плытагоны ў старых, падраных нагавіцах і кашулях.

Яркі прыклад агітацыйнай драмы — творы «Белы вянок» і «Краб». У абодвух было паказана становішча беднай сялянскай сям'і на тэрыторыі Заходняй Беларусі. Яны з'яўляюцца прыкладам таго, як моцна Галубок верыў у сістэму і з усіх сіл намагаўся захоўваць ёй вернасць. Сям'ю Гарасіма («Белы вянок») — а гэта жонка і дзесяцігадовая дачка — ужо ў чацвёрты раз праспешваю-

62 Сачун, *Тэатр. «Душагубы»*, «Савецкая Беларусь» 7.06.1921, № 124, с. 4.

63 Мамант Дальскі (1865—1918) — расійскі акцёр. Быў чальцом калектыву Александрынскага тэатра (1890—1900). Меў выдатныя схільнасці да гераічных роляў. З 1900 г. выступаў на правінцыйных, сталічных сцэнах, у антрэпрызах. Пасля Лютаўскай рэвалюцыі кінуў сцэну, аб'явіўшы сябе «ідэйным анархістам». Адыграў значную ролю ў развіцці таленту Фёдара Шаляпіна, які, убачыўшы яго на сцэне, быў у захапленні яго ігрой. У 1895 г. Дальскі пасябраваў з Шаляпіным і даваў яму ўрокі акцёрскага майстэрства.

64 М. Грамыка, *Галубок у Мар'інай Горцы*, «Савецкая Беларусь» 10.07.1923, с. 4.

65 *Успаміны У. Дзядзюшкі (6.05.1959)*, ААТ ІМЭФНАН РБ, воп. 9, адз. зах. 1, с. 81.

66 З. Жарскі, *«Плытагоны»*, «Звязда» 11.12.1927, № 282, с. 3.

ць, каб тыя неадкладна заплацілі падатак. *«Грошай няма, хлеба няма, скаціна пазводзілася. Ужо чацвёртую абвестку прыслалі падаткі плаціць. Што будзе? Прагоніць пан з зямлі, старцамі пойдзем у свет»* (с. 202), — у хвіліну горычы наракае жонка. Да таго ж Гарасім несвядома падпісаў дакумент, які дапамагае землеўласніку выгнаць іх з зямлі. Адзіныя сродкі на жыццё яны атрымліваюць з продажу малін, якія збірае дачка. Войт, прыйшоўшы да іх, яшчэ болей іх палохае: *«А няма падаткаў — з зямлі вон. Пан такіх не любіць, і мне такія не даспадобы.* […] *Не бога трэба баяцца, а пана; пан — твой бог. Можа прагнаць, можа пакінуць, можа ўзяць падаткі і не ўзяць. Пан!»* (с. 203).

Псуюцца стасункі ў сям'і. Раз'юшаная жонка крычыць на Гарасіма, прымушаючы яго пайсці да пана і папрасіць адтэрмінаваць выплату доўгу. Яна пагражае: *«А не паслухаюць, дык горш для цябе; не будзе табе ні хвілінкі спакою: я цябе загрызу!»* (с. 204). Гарасім жа спачатку скрадае ў дачкі Аксінні дробныя грошы і ідзе ў шынок выпіць, а пазней просіць у яе прабачэння і спрабуе апраўдацца: *«Узяў я не дзеля таго, каб зрабіць табе боль, а каб заліць балючыя раны сэрца. Цяжка мне, сумна мне; усё гіне, усё валіцца ў бяздонне...* […] *Не сам я ў шынок іду, а доля горкае заганяе туды...»* (с. 205–206).

Калі ў доме з'яўляецца вандроўная гандлярка з просьбай пераначаваць, у галаве жонкі нараджаецца план здабыцця грошай. Тады яна лагаднее, спакайнее, дазваляе Гарасіму пайсці выпіць. Калі ён вяртаецца, яна адкрывае яму план: трэба забіць гандлярку, якой ніхто ў вёсцы яшчэ не бачыў, а за ейныя грошы заплаціць падатак, адрамантаваць дом і купіць усім вопратку. Муж не толькі адмаўляецца, але і лічыць яе вар'яткай: *«Рабі сама, я нyздольны на злачынства! За свой век блага нікому не зрабіў»* (с. 209). *«Ты добра памяркуй, якое тваё жыццё: калі ты быў сыты? Ніколі! Калі ты меў боты — ніколі! Век на табе зрэб'е, век на табе лапці. Што ў цябе ёсць? Зямля і тая не твая. А старасць за дзвярыма. Што тады будзе? Выганіць пан з хаты, і пойдзем, як мышы рудыя, у свет»* (с. 209), — стараецца пераканаць яго жонка. Толькі клопат за лёс дачкі схіляе яго да злачынства: *«Развяжы пятлю, што душыць нас, хоць бы дзеля Аксінні... жабраваць будзе па свеце»* (с. 213). Аднак трагедыі ўдаецца ўнікнуць (магло б дайсці да забойства дачкі, якая легла спаць на месца гандляркі). У момант, калі Гарасім замірае з сякерай, дачка прачынаецца і крычыць. Бацька кідае сякеру і пачынае плакаць. У першапачатковай версіі п'есы Гарасім забівае сваю любую дачку.

Штодзённае жыццё беларускай меншасці на тэрыторыі Польшчы паказана ў драме «Краб». Гэта тыповая прапагандысцкая п'еса. Дзеянне адбываецца ў вёсцы Шчорсы на Нёмане ў сярэдзіне 1920-х. Невялікая група беларусаў, што жыве тут, знаходзіцца ў цяжкім становішчы: польская ўлада зачыняе беларускія школы, забараняе настаўнікам працаваць, пераследуе дзеячаў апазіцыйнага руху. Скіраваны ў вёску польскі афіцэр выконвае распараджэнні з асаблівым запалам, лічачы беларусаў «пакорным народам». У гэтым ёсць для яго і прыватны інтарэс: ажаніўшыся з беларускай Марысяй, ён збіраецца прыўлашчыць ейны дом разам з зямлёй. Для дасягнення гэтай мэты ён любой цаной стараецца арыштаваць ейнага жаніха Ягора. Ён выкарыстоўвае розныя сродкі: падрабляе дакументы, палохае, пагражае і хлусіць. Ён называе яго «бальшавіком і бандытам», «шкодным для дзяржавы асобай». Аднак Ягор не толькі не згінаецца, але і гаворыць афіцэру проста ў вочы: *«Святкуйце ж, панства гонару і роскашы, пакуль вашая ўлада!..* […] *Смейцеся, радуйцеся, але будзе... наша жніво!..* […] *Не кіну!.. Змагацца буду да апошніх сіл, а не кіну!..»* (с. 377).

У адказ на заўвагу аднаго з старэйшых жыхароў («Ні табе права, ні голасу!.. Школы зачынілі, настаўнікаў у астрог!.. Душаць!..) Ягор сцвярджае: *«Змагацца трэба — і моцна верыць у перамогу. [...] Усіх не задушаць, Мікола»* (с. 367). Невялікая групка беларускіх актывістаў, што дзейнічаюць у вёсцы, спрабуе супрацiўляцца паланізацыі. Марыся і Алеся арганізоўваюць сустрэчы, на якіх намаўляюць аднавяскоўцаў супраціўляцца. Адзін з такіх сходаў, на якім абмяркоўваецца пытанне функцыянавання беларускіх школ, праходзіць паспяхова. Супраць прысутнага польскага чыноўніка, прадстаўніка адукацыі, бунтуюць усе сабраныя ў зале. Яго заахвочванні, каб дзяцей адпраўлялі ў польскія школы (*«У жылах вашых кроў польская ёсць»*, *«Калісь жа Польшча была аж да Смаленска»*) сустракаюць супраціў. Не можа трываць і сакратар, які атрымаў загад запісваць у пратаколе несапраўдную інфармацыю. У пэўны момант ён кажа: *«Вы — жандарм, шпег, хціўец!.. [...] у вас няма праўды!..»* (с. 385). У той жа момант з энтузіязмам прымаюць выступ Марысі: *«Браты, сяляне! Дазвольце вам сказаць, што з гэтага нічога не будзе!.. Не толькі школы нашыя касуюць, але нішчаць усё наша роднае: школы — зачынены, настаўнікі — у астрозе, штоноч — арышты, прысуды на катаргу!.. Адмовімся ад ласкі паноў-апекуноў!..»* (с. 384). У канцы Ягор разам з групай актывістаў выязджае ў Беларусь: *«Праз ноч мы будзем пад чырвоным сцягам!» — «Пад сцягам Сярпа і Молата!» — «Пайшлі!» — «У Савецкую Беларусь!»* (с. 396) — з такімі словамі беларусы пакідаюць Шчорсы. Перад ад'ездам яны помсцяць афіцэру. З крыкам «Папаўся краб у сеці!» яны забіваюць яго.

* * *

Дзейнасць Уладзіслава Галубка — гэта прыклад трэцяга шляху развіцця беларускага тэатра ў акрэслены перыяд. Выхаваны на традыцыях народнага тэатра, Галубок стараўся захаваць і перадаць іх маладым акцёрам, якіх даволі шмат уступала ў ягоны калектыў. У сваёй рэжысёрскай практыцы ён рабіў акцэнт на дэманстрацыю акцёрамі натуральных, аўтэнтычных рысаў і здольнасцяў, якія вынікалі з іх індывідуальнасці альбо былі вынікам багатага жыццёвага досведу. Будучы прыхільнікам пашырэння і развіцця беларускай народнай творчасці, сваю дзейнасць Галубок адрасаваў перадусім вясковым жыхарам — сваёй галоўнай аўдыторыі. На працягу амаль дзесяці гадоў ён рэалізоўваў праграму стварэння музычна-драматычнага тэатра, у якім, апрача сцэнічнага тэксту, важную ролю адыгрывалі беларускія танцы і народная музыка, як гэта мела месца ў фальклорна-этнаграфічных спектаклях рэжысёра Еўсцігнея Міровіча. З гэтай мэтай творца запрашаў у калектыў танцораў і спевакоў. Спектаклі Галубка крытык А. Вазнясенскі параўноўваў з тэатрам часоў Шэкспіра. Так жа сама, як і ў Елізавецінскую эпоху, акцёры беларускага калектыву ўласнаручна рыхтавалі спектакль, дапасоўвалі п’есу да акалічнасцяў пэўнай сцэны, выконвалі па некалькі роляў, лёгка і хутка завязвалі дыялог з публікай[67].

Ва ўласнай драматургічнай творчасці Галубок распрацоўваў жанры камедыі і меладрамы, якія карысталіся вялікай папулярнасцю ў простага, недасведчанага гледача. Жыццёвыя сітуацыі, падзел герояў і сітуацый на дабро — зло, справядлівасць — несправядлівасць, свабоду — тыранію, паказ грамадскіх канфліктаў, простая і пазнавальная мова герояў, ідэалізацыя і рамантызацыя персанажаў — усё гэта паўплывала на поспех гэтых сцэнічных твораў. Можна ўпэўнена сцвярджаць, што Галубок стаў «бацькам» беларускай камедыі, якая паспяхова развівалася ў Савецкім Саюзе ў другой палове XX ст.

67 А. Вазнясенскі, *Сучасны беларускі тэатр (1921—1926 год)*, «Узвышша» 1927, № 3, с. 169–170.

Заключэнне

У падсумаванні прадстаўленага тут аналізу першага, надзвычай бурнага дзесяцігоддзя развіцця нацыянальнага беларускага тэатра варта было б засяродзіцца на некалькіх вельмі характэрных з'явах, якія вызначалі яго галоўныя кірункі.

Першае кола з'яваў ахоплівае заўважная дынаміка і ўнутраная разнастайнасць беларускага тэатра, які будаваўся ад пачатку ў даволі кароткі перыяд. Гэта прыляло да спалучэння розных традыцый, жанраў і эстэтык, да таго ж на даволі абмежаванай прасторы. У выніку агавораныя тут працэсы насілі не толькі рэвалюцыйны характар, але і ўводзілі пэўны эклектызм эпох, творцаў і твораў. Даробак гэтага перыяду ахопліваў творы і прадстаўленні рознага ўзроўню, пачынаючы ад аматарскага тэатра праз класічны і акадэмічны кірунак, які выконваў ролю эстэтычнага канону, і да авангардных кірункаў, часта нават радыкальных, якія маглі лічыцца варожымі і ідэалагічна небяспечнымі. Выразнай была размаітасць эстэтык і іх заўважная фрагментарнасць, паколькі з усёй сусветнай тэатральнай традыцыі чэрпалі паскорана, часам хаатычна, але адначасова хутка і плённа адаптоўваючы ўсё тое, што тэатральныя дзеячы хацелі як найхутчэй прадставіць публіцы па-беларуску. Гэты дынамізм часта прымаў форму разладу і непаслядоўнасці ў плане акцёрскага майстэрства, сцэнаграфіі, касцюміравання, сцэнічнага афармлення і, урэшце, самой тэматыкі сцэнічных твораў. Дадатковым фактарам, які накладаўся на прадстаўлены тут вобраз, быў мацней ці слабей задуманы дыдактызм і рэфарматарскія імкненні людзей сцэны.

Апошнія з гэтых з'яваў звязаныя з моўным увасабленнем п'есы і ўпісваюцца ў шырэй задуманыя працэсы кадыфікацыі, а разам з тым і мадэрнізацыі беларускай мовы як інструмента літаратуры і тэатра. У гэтым плане беларускі тэатр мае вялізныя заслугі ў галіне замацавання асобнага стылю беларускай літаратурнай мовы, нароўні з іншымі, так бы мовіць, інтэлектуальнымі стылямі — мовай прэсы, эсэістыкі, гуманітарыстыкі, а таксама іншых галін культуры і навукі. Беларуская мова, якую магла пачуць са сцэны ў тыя часы публіка ў розных кутках рэспублікі, акурат фармавалася на яе вачах. Напрыклад, пасля паказу «Машэкі» ў Віцебску (1923) крытык напісаў, што падчас спектакля нават самыя апантаныя праціўнікі беларускай мовы былі захопленыя і здолелі ацаніць тую моц, якая ў ёй заключана[68]. У сваю чаргу, пасля спектакляў у Гомелі рэцэнзент «Звязды» захапляўся: «Артысты прамаўляюць беларускае слова кожны раз з унутраным лірызмам, нібыта абрад здзяйсняюць. Вось гэтае пачуццё мовы — першая ўмова поспеху»[69].

Сцэнічная норма ахоплівала не толькі сферу лексікі ці самой моўнай сістэмы, але і эстэтыку слова, а таксама нормы мастацкай выразнасці ў мове акцёраў, уключна з прынцыпамі артыкуляцыі і акустыкі. Гэта таксама апасродкавана было звязана з праблемай беларускай моўнай кампетэнцыі як аўтараў, так і выканаўцаў. Важным імпульсам, які моцна стымуляваў дзеячаў беларускай сцэны, былі таксама чаканні публікі, якая хацела пачуць сцэнічны пераказ на прыгожай беларускай мове, дапасаванай да патрабаванняў жанру і задавальняючай духоўныя патрэбы грамадства. З гэтай перспектывы тэатральная беларуская мова была параўнальна маладой. Моўная норма толькі фармавалася ў ходзе бурных дыскусій і спрэчак. З гэтага пункту гледжання вельмі характэрную ролю адыграла таксама заходняя арыентацыя інтэлігенцыі і творчай эліты Беларусі ў дачыненні да самой кадыфікацыі беларускай мовы, а перадусім крыніц узбагачэння і чэрпання моўных стандартаў. Магутны моўны сусед на Усходзе з'явіўся ў дадзеным выпадку моцнай дамінантай, укаранёнай у вялікарускай традыцыі, у моцным моўным аўтарытэце праваслаўя і ва ўсёй сферы Вялікай Русі. У сваю чаргу, заходнеславянскія ўзоры, якія вылучаліся на польска-беларускім стыку і чарпаліся з лексікону і шматжанравай літаратурнай традыцыі (у тым ліку сцэнічнай) польскай мовы разглядаліся як сродак паспяховай дысіміляцыі і аўтанамізацыі беларускай мовы ў дачыненні да свайго магутнага патрону на Усходзе. Такім чынам, беларуская мова, якая распрацоўвалася на тэатральнай сцэне паралельна з мовай мастацкай літаратуры, фармавалася пасярод дзвюх культурна, рэлігійна і часта светапоглядна супрацьпастаўленых магутных стыхій.

Трэба яшчэ памятаць, што акурат у такіх умовах развівалася таксама моўная і сцэнічная кампетэнцыя саміх людзей тэатра, перадусім акцёраў, але таксама рэжысёраў і педагогаў. Людзьмі тэатра ў акрэслены тут перыяд былі часцей за ўсё беларусы, ня-

68 Вітабскі, *Беларускі Дзяржаўны Тэатр у Віцебску*, «Савецкая Беларусь» 5.07.1923, № 150, с. 4.

69 *Белорусский театр в Гомеле*, «Звязда» 28.06.1923, № 149, с. 5.

даўна далучаныя да тэатральнай і мастацкай эліты, якія выйшлі з вясковага асяродку і карысталіся народнымі гаворкамі. У працэсе сваёй тэатральнай дзейнасці яны вучыліся толькі тэхніцы красамоўства, сцэнічнай вымове, пры гэтым часта здараліся моўныя памылкі, якія звярталі на сябе ўвагу публікі: ужыванне расійскіх або польскіх словаў (напрыклад, у выглядзе відавочных запазычанняў, спехам беларусізаваных). Пытанне, ці гучыць гэта па-беларуску, ці ў нас так гавораць, ці гэтае слова яшчэ адчуваецца нейкім чужым, запазычаным ці скалькаваным з польскай ці расійскай. У той жа час падобныя падзеі вельмі моцна рабілі публіку адчувальнай у моўных пытаннях, узмацнялі яе прывязанасць да часам нават перабольшана навязанай эстэтыкі сцэнічнага маўлення. Такім чынам, тэатральная беларуская мова фармавалася на славянскай моўнай прасторы паміж гістарычна і культурна супрацьпастаўленымі моўнымі стандартамі рускай мовы, з яе выбітнай і моцна ўплывовай сваім аўтарытэтам мастацкай літаратурай, і польскай мовай, якая ў дадзеным выпадку з'яўлялася моўным акном на Захад — у Еўропу.

Трэцяй не менш істотнай з'явай быў уплыў знешняга акружэння тэатра ў выглядзе ідэалогіі і культурнай палітыкі. Асабліва моцна яны набралі сілу пад канец азначанага тут перыяду. Незалежна ад таго факта, што амаль у кожным кутку свету тэатру даводзілася браць на сябе ролю не толькі выхавальніка маральнасці, але і прапагандыста пэўнай ідэалогіі, а слова, якое гучала са сцэны, разглядалася як інструмент фармавання грамадскай думкі, беларускі тэатр быў у той час падкантрольны ўрадавым і партыйным інстытуцыям. Кантраляваліся не толькі аўтары, творы якіх падлягалі цэнзуры (спачатку слабейшай, пасля ўсё мацнейшай), але і рэжысёры і акцёры, паўсюдна ўцягутыя ў актуальную партыйную і ідэалагічную дзейнасць, паколькі нацыяналізацыя сцэны пазбавіла яе магчымасці праяўляць любую ініцыятыву, апрача дзяржаўнай. Нельга пры гэтым адмовіць людзям беларускага тэатра ў мастацкім энтузіязме і шчырым жаданні прапагандаваць беларускасць са сцэны. Аднак усё мацнейшы ідэалагічны ціск вельмі хутка прывёў да амаль поўнага нівелявання авангардысцкіх кірункаў, адмежаваў беларускую сцэну ад заходніх уплываў і спрычыніўся да поўнай уніфікацыі драматургічнай тэматыкі і сцэнічнага мастацтва ў рамках ідэалагічна вызначанага рэалізму з эстэтыкай прагрэсіўнасці, партыйнасці, класавай барацьбы і іншых ідэалагічных сервітутаў. Такім чынам, парадаксальна, у перыяд утрапёнай бальшавіцкай рэвалюцыі беларуская сцэна пачала губляць сваю мастацкую дынаміку, кансервавацца жанрава і пераўтварацца ў патэтычна-манументальны канон сцэнічнай ігры, якая больш звяртаецца да ўлады, чым да публікі. Такога кшталту ідэалагічна-прыслужніцкі тэатр мусіў з таго часу надоўга замацавацца на ўсіх беларускіх сцэнах.

Чацвёртай з'явай, якую варта разглядаць перадусім у нацыянальнай перспектыве, было часткова знізу, а часткова зверху ініцыяванае прадпрыемства ў выглядзе стварэння чыста беларускай, этнацэнтрычна арыентаванай драматургіі, якая культывуе беларускасць найперш у выглядзе народнага фальклору і народнай міфалогіі. Гэтае кола каштоўнасцяў у свядомасці было звязана з сялянскай, вясковай традыцыяй, супрацьпастаўленай гораду і яго ідэалагічна пагрозлівай цывілізацыі. Тут можна заўважыць рэха асветніцкага культу прыроды і чалавека, якія існуюць у ідыліі, — гэтым разам у сацыялістычным, рацыяналізаваным разуменні, авеяным міфам прагрэсу і магутнасці розуму. Аднак гэтая ідылія не ахоплівае ўсяго вобразу беларускай вёскі, паколькі ідэалагічныя тэатральныя рэцэпты даволі хутка прынеслі ў яе сюжэт сацыяльнага канфлікту з канфрантацыяй сцэнічнай постаці селяніна і яго ідэалагічнага апанента — пана, ворага і прыгнятальніка, часта чужога па этнічнай або рэлігійнай прыкмеце.

Акурат у коле гэтых з'яваў і фармавалася беларуская п'еса як жанр. У працэсе развіцця яна прымала розныя формы, якія я стараўся тут паказаць як асобныя этапы станаўлення гэтага жанру. Так, беларуская п'еса з'явілася найперш як этнаграфічна-фальклорны жанр, што крыху пазней развіўся да блізкай ёй формы містычна-казачнай п'есы з яе багатай фантастыкай і наіўным гістарызмам, да таго ж ідэалагічна афарбаванай. Затым яна атрымала форму гістарычнай драмы з моцна падкрэсленымі і сімвалічна актуалізаванымі падзеямі са старажытнай гісторыі беларускай зямлі, сярод іншага Вялікага Княства Літоўскага, дзейнасцю Францыска Скарыны і паўстаннем 1863 года. Гэтыя тры этапы станаўлення можна ў прынцыпе назваць эвалюцыяй беларускай п'есы, бо ў пэўным сэнсе гэтая эвалюцыя была магчымая ў выніку адкідання авангардных кірункаў, якія разглядаліся як скрайнія, і ўзмацнення тэндэнцыі «псеўдакласічных», эстэтычна кананічных і насуперак усёй фармальна і сцэнічна кансерватыўнай ідэалогіі. Гэтае натуральнае, здавалася б, развіццё беларускай п'есы было раптоўна перарвана ў другой палове акрэсленага тут перыяду, калі ідэалагічны ціск і ўсё мацнейшы ўплыў савецкага тэатра прывёў да фармавання так званай сучаснай драмы, тэматычна актуаль-

най і ў той жа момант ідэалагічна ўтылітарнай. Навязаны п’есе канструкцыйны схематызм дакладна акрэсліў падбор персанажаў, усталёўваючы сюжэтную вось — антаганізм «правільных» і рэакцыйных герояў, уводзячы асаблівага роду дыялектыку персанажаў, адносінаў і светапоглядаў.

Незалежна ад усіх прадстаўленых тут праблем і абмежаванняў маладой беларускай сцэны і насуперак усялякім надта неспрыяльным знешнім, гістарычным, эканамічным, палітычным і ідэалагічным акалічнасцям, беларуская п’еса здолела не толькі прамовіць са сцэны на роднай мове гледачоў, але і, несумненна, зачараваць сваю аўдыторыю (перадусім эстэтыкай беларускага слова) і завязаць з ёю жывы і непасрэдны кантакт, які ўзмацняе і ўмацоўвае яе карані, міфы і надзеі. Нацыянальнае пачуццё беларусаў у гэты бурны перыяд магло наноў фармавацца як выразная антытэза польскасці, расійскасці і ўсяго заходняга. Ідэалагічныя абяцанні бальшавікоў што да свабоды і дэмакратыі, нацыянальнага адраджэння і вызвалення з-пад чужога панавання спачатку ўспрымаліся беларусамі цалкам сур’ёзна, выклікалі ў іх рамантычны энтузіязм і патрыятычны пад’ём. Дзякуючы карцінам і падзеям, прадстаўленым на сцэне, пачалі ажываць нацыянальныя міфы, народныя казкі, нацыянальныя сімвалы і каштоўнасці. Аднак гэты факт даволі хутка быў заўважны пільнымі цэнзарамі і вартаўнікамі думак, а ўлады спужаліся сапраўднага нацыянальнага адраджэння беларусаў.

У выніку не толькі тэатр, але і іншыя галіны беларускай культуры, якія ўдзельнічалі ў працэсе нацыянальнага адраджэння, хутка зрабіліся падкантрольнымі і сталі выконваць ролю прапагандысцкай трыбуны і інструменту перакоўвання грамадскай свядомасці.

Фотаархіў

Калектыў Беларускага дзяржаўнага тэатра — 1 (у цэнтры — Еўсцігней Міровіч). 1920-я.

Еўсцігней Міровіч, «Машэка» (рэж. Еўсцігней Міровіч, сцэнаграфія — Аскар Марыкс, прэм'ера 17.01.1923).

Міхась Чарот, «На Купалле» (рэж. Еўсцігней Міровіч, сцэнаграфія — Канстанцін Елісееў, прэм'ера 20.11.1921).

Еўсцігней Міровіч, «Кастусь Каліноўскі» (рэж. Еўсцігней Міровіч, сцэнаграфія — Аскар Марыкс, прэм'ера 2.11.1923, у цэнтры Каліноўскі — Уладзімір Крыловіч).

Еўсцігней Міровіч, «Каваль-ваявода» (рэж. Еўсцігней Міровіч, сцэнаграфія — Аскар Марыкс, прэм'ера 20.04.1925).

Еўсцігней Міровіч, «Каваль-ваявода»
(рэж. Еўсцігней Міровіч, сцэнаграфія — Аскар Марыкс,
прэм'ера 20.04.1925).

Анатоль Луначарскі, «Чырвоная маска»
(рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 15.02.1925).

Анатоль Луначарскі, «Чырвоная маска»
(рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 15.02.1925).

Анатоль Луначарскі, «Чырвоная маска»
(рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 15.02.1925).

С. Паліванаў, «Жрэц Тарквіні»
(рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 27.10.1922).

Андрэй Глоба, «Астап»
(рэж. Віктар Громаў, І. Ноўскі, сцэнаграфія — Аркадзь Благанраваў, прэм'ера 23.12.1926).

Калектыў Беларускага дзяржаўнага тэатра — 1
(у цэнтры — Еўсцігней Міровіч).

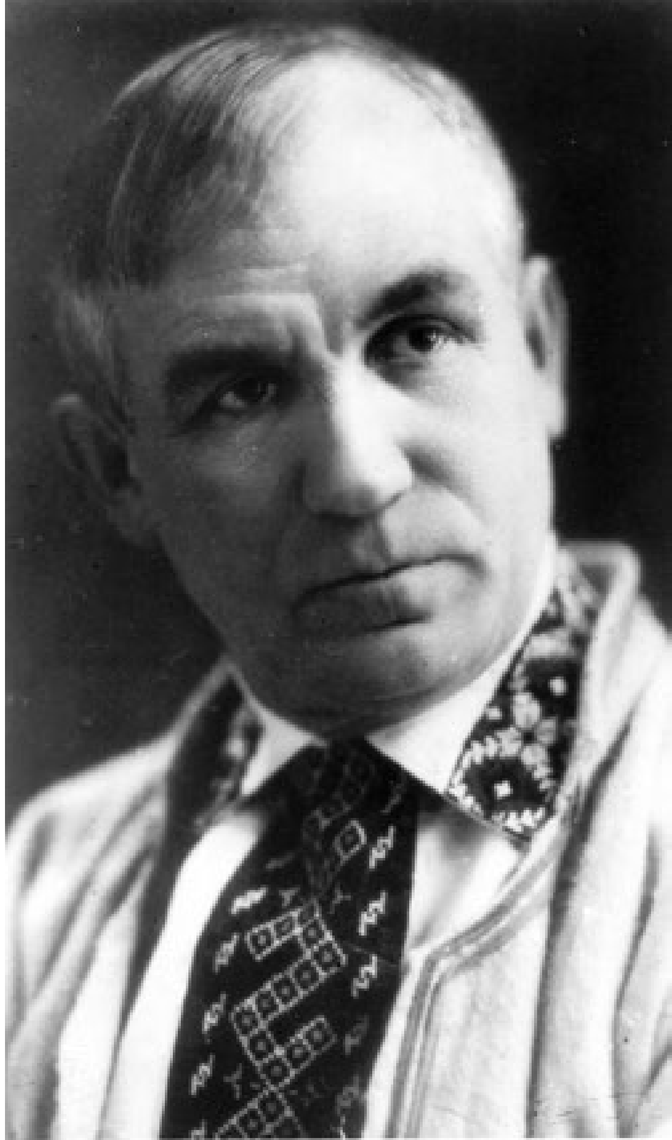
Барыс Лаўранёў, «Разлом»
(рэж. Сяргей Разанаў, маст. Георгій Гольц, прэм'ера 21.04.1925.
Злева Берсенеў — Цімафей Сяргейчык).

Міхайла Грамыка, «Каля тэрасы»
(рэж. Самуіл Марголін, маст. Абрам Бразер, 22.11.1927).

Сяргей Заяіцкі, Сяргей Разанаў, Мікалай Міцкевіч, «Простыя сэрцы»
(рэж. Сяргей Разанаў, маст. Валянціна Хадасевіч, 1.12.1929).

Сяргей Заяіцкі, Сяргей Разанаў, Мікалай Міцкевіч, «Простыя сэрцы»
(рэж. Сяргей Разанаў, маст. Валянціна Хадасевіч, 1.12.1929).

Сяргей Заяіцкі, Сяргей Разанаў, Мікалай Міцкевіч, «Простыя сэрцы»
(рэж. Сяргей Разанаў, маст. Валянціна Хадасевіч, 1.12.1929).



Уладзіслаў Галубок.

Беларускі дзяржаўны тэатр — 3 (у цэнтры — Уладзіслаў Галубок).

Уладзіслаў Галубок, «Суд» (рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 15.08.1920).

Рэпертуар БДТ-1

Сезон 1920/1921

1. Эліза Ажэшка, «Рысь» (паводле апавядання «У зімовы вечар», пер. Вацлаў Ластоўскі), рэж. Фларыян Ждановіч, 14.09.1920.
2. Янка Купала, «Паўлінка», рэж. Фларыян Ждановіч, муз. Уладзімір Тэраўскі, 17.09.1920.
3. Алесь Гарун, «Хлопчык у лесе», рэж. Фларыян Ждановіч, 26.09.1920.
4. Максім Горкі, «На дне» (пер. Фларыян Ждановіч), рэж. і маст. Канстанцін Саннікаў, 26.09.1920.
5. Францішак Аляхновіч, «Птушка шчасця», 14.11.1920.
6. Якуб Колас, «Антось Лата», рэж. Фларыян Ждановіч, 1920.
7. Уладзіслаў Галубок, «Пісаравы імяніны», рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Канстанцін Елісееў, 13.01.1921.
8. Эліза Ажэшка, «Хам», рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Канстанцін Елісееў, 16.01.1921.
9. Янка Купала, «Раскіданае гняздо», рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Канстанцін Елісееў, Аскар Марыкс, 14.04.1921.
10. Далецкія, «Міхалка» (пер. Ф. Ждановіч), рэж. Фларыян Ждановіч, 26.05.1921.
11. Францішак Аляхновіч, «Бутрым Няміра», 23.07.1921.

Сезон 1921/1922

12. Канстанцыя Буйло, «Сённяшнія і даўнейшыя», рэж. Фларыян Ждановіч, 1921.
13. Янка Купала, «Адвечная песня», рэж. Фларыян Ждановіч, хар. Канстанцін Алексютовіч, 1921.
14. Янка Купала, «Сон на кургане», рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Яўген Ціхановіч, хар. Канстанцін Алексютовіч, 1921.
15. Міхаіл Старыцкі, «Цыганка Аза» (паводле «Хата за вёскай» Юзафа Крашэўскага, пер. Фларыян Ждановіч), рэж. Фларыян Ждановіч, 17.09.1921.
16. Максім Горкі, «На дне» (пер. Уладзімір Хадыка), рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, верасень 1921.
17. Уладзіслаў Галубок, «Ганка», рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Яўген Ціхановіч, 12.10.1921.
18. Уладзіслаў Галубок, «Апошняе спатканне», рэж. Фларыян Ждановіч, 7.11.1921.
19. Уладзіслаў Галубок, «Бязродны», рэж. Фларыян Ждановіч, 17.11.1921.
20. Міхась Чарот [Міхаіл Кудзелька], «На Купалле», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Канстанцін Елісееў, муз. Леанід Маркевіч, Уладзімір Тэраўскі, хар. Канстанцін Алексютовіч, 20.11.1921.
21. Аляксандр Фрэдра, «Дамы і гусары» (пер. Фларыян Ждановіч), рэж. Еўсцігней Міровіч, 22.12.1921.
22. Францішак Аляхновіч, «Адам і Ева» (пав. «Птушка шчасця»), 1921.
23. Васіль Гарбацэвіч, «К бяздонню», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 1.01.1922.
24. Габрыэля Запольска, «Іх чацвёра», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 12.01.1922.
25. Францішак Аляхновіч, «Лес шуміць» (пав. У. Караленкі), рэж. Фларыян Ждановіч, 20.01.1922.
26. Джордж Бернард Шоу, «Вучань д'ябла», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 4.03.1922.
27. Васіль Гарбацэвіч, «Вяселле», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Канстанцін Елісееў, муз. Леанід Маркевіч, хар. Канстанцін Алексютовіч, 24.06.1922.
28. Іван Катлярэўскі, «Наталка Палтаўка», 1922.
29. Аляксандр Валодскі, «Як яны пажаніліся» (пер. Вацлаў Ластоўскі), 1922.

Сезон 1922/1923

30. С. Паліванаў, «Жрэц Тарквіній» (пер. Міхаіл Кудзелька), рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, муз. М. Малько, 27.10.1922.
31. Эміль Эркман, Аляксандр Шатрыян, «Польскі жыд» (пер. Фларыян Ждановіч), рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 2.12.1922.
32. Францішак Аляхновіч, «Цені», 10.11.1922.

33. Леапольд Родзевіч, «Пасланец», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 1922.
34. Еўсцігней Міровіч, «Машэка», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, муз. Уладзімір Тэраўскі, хар. Канстанцін Алексютовіч, 17.01.1923.
35. Еўсцігней Міровіч, «Кат і сын», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 15.02.1923.
36. Рамэн Ралан, «Ваўкі», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 6.03.1923.
37. Цішка Гартны, «Сацыялістка», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 8.03.1923.
38. У. Андрэенка, «Гімн працы», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 20.03.1922.
39. Баляслаў Гарчынскі, «У ліпнёвую ноч», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 13.04.1923.

Сезон 1923/1924

40. Еўсцігней Міровіч, «Кастусь Каліноўскі», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, хар. Канстанцін Алексютовіч, 2.11.1923.
41. Васіль Гарбацэвіч, «Чырвоныя кветкі Беларусі», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 9.12.1923.
42. Антон Чэхаў, «Ведзьма», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 1923.
43. Яўген Рамановіч, «Усё будзе добра», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 6.01.1924.
44. Мальер, «Мешчанін у дваранінах» (пер. Фларыян Ждановіч), рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, хар. Канстанцін Алексютовіч, 15.03.1924.
45. Міхась Чарот [Міхаіл Кудзелька], «Слуцкая варона», 1924.
46. Міхась Чарот [Міхаіл Кудзелька], «Мікітаў лапаць», 1924.

Сезон 1924/1925

47. Назар Бываеўскі [Язэп Дыла], «Панскі гайдук», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, хар. Канстанцін Алексютовіч, 19.10.1924.

48. Юрый Юр'ін, «Савецкі чорт», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 20.11.1924.
49. Анатолій Луначарскі, «Чырвоная маска» (паводле «Падпальшчыкі», пер. Міхась Гурскі), рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 15.02.1925.
50. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, «Пінская шляхта», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 24.04.1925.
51. Еўсцігней Міровіч, «Каваль-ваявода», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, муз. Леанід Маркевіч, Уладзімір Тэраўскі, хар. Канстанцін Алексютовіч, 26.04.1925.

Сезон 1925/1926

52. Кальдэрон, «Вясковы суддзя» (пер. Фларыян Ждановіч), рэж. Мікалай Папоў, маст. Канстанцін Ціханаў, муз. Уладзімір Тэраўскі, 14.11.1925.
53. Еўсцігней Міровіч, «Кар'ера таварыша Брызгаліна», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 26.12.1925.
54. Міхайла Грамыка, «Скарынін сын з Полацка», рэж. Мікалай Папоў, 30.12.1925.
55. Марыс Патэшэр, «Спадчына», рэж. Мікалай Папоў, маст. Аскар Марыкс, 18.02.1926.
56. Мальер, «Цырымонлівыя паненкі» (пер. Мікалай Ільінскі), рэж. Мікалай Папоў, маст. Канстанцін Ціханаў, Аскар Марыкс, 3.03.1926.
57. Мальер, «Жорж Дандэн» (пер. Мікалай Ільінскі), рэж. Мікалай Папоў, маст. Канстанцін Ціханаў, Аскар Марыкс, 3.03.1926.
58. Мікалай Папоў, «Ноеў каўчэг» (пер. Мікалай Ільінскі), рэж. Мікалай Папоў, маст. Аскар Марыкс, 2.04.1926.

Сезон 1926/1927

59. Еўсцігней Міровіч, «Перамога», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 7.10.1926.
60. Яўген Рамановіч, «Вір», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, муз. Мікалай Аладаў, Майсей Фідлон, 28.10.1926.
61. Герхарт Гаўптман, «Эльга» (пер. Юльян Дрэйзін), рэж. Мікалай Папоў, маст. Аскар Марыкс, 5.11.1926.

62. Артур Шніцлер, «Зялёны какаду» (пер. Юльян Дрэйзін), рэж. Мікалай Папоў, маст. Аскар Марыкс, 5.11.1926.
63. Янка Купала, «Тутэйшыя», рэж. Мікалай Папоў, 16.11.1926.
64. Мікалай Ільінскі, «Лес цёмны», рэж. Мікалай Папоў, маст. К. Ціханаў, лістапад 1926.
65. Сяргей Заяіцкі, «Стралок Тэль» (пер. Уладзімір Крыловіч), рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, муз. Расіні, муз. апрацоўка Максім Купер, Леанід Маркевіч, 15.12.1926.
66. Мальер, «Шлюб пад прымусам» (пер. Тамара Узунава, Мікалай Ільінскі), рэж. Мікалай Папоў, маст. Аскар Марыкс, 1926.
67. І. Мыслінскі, «„Агульнавядомая" мова», (пер. Уладзімір Дубоўка), рэж. Мікалай Папоў, 1926.
68. Васіль Шашалевіч, «Змрок», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 30.01.1927.
69. Міхайла Грамыка, «Над Нёманам», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Канстанцін Ціханаў, 7.04.1927.

Сезон 1927/1928

70. Дзмітрый Фурманаў, С. Паліванаў, «Мяцеж», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 6.11.1927.

Сезон 1928/1929

71. Еўсцігней Міровіч, «Запяюць верацёны», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 25.10.1928.
72. Усевалад Іванаў, «Бронецягнік 14–69», рэж. Аляксандр Вінер, Аляксандр Смяянаў, маст. Барыс Волкаў, 7.11.1928.
73. Яўген Рамановіч, «Крывая аблога», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 20.01.1929.
74. Яўген Рамановіч, «Мост», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Аскар Марыкс, 16.03.1929.
75. Анатолій Глебаў, «Інга», рэж. Аляксандр Смяянаў, маст. Дзмітрый Крэйн, муз. Леанід Маркевіч, 26.05.1929.

Сезон 1929/1930

76. Дзмітрый Курдзін, «Міжбур'е», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Дзмітрый Крэйн, 6.11.1929.

77. Уладзімір Біль-Белацаркоўскі, «Месяц злева», рэж. Еўсцігней Міровіч, 1929.
78. Анатолій Глебаў, «Шлак», рэж. Уладзімір Крыловіч, Яўген Рамановіч, 1929.
79. Рыгор Кобец, «Гута», рэж. Еўсцігней Міровіч, маст. Дзмітрый Крэйн, 1929.

Сезон 1930/1931

80. Мікалай Нікіцін, «Лінія агню», рэж. Еўсцігней Міровіч, Лявон Рахленка, маст. Дзмітрый Крэйн, снежань 1930.
81. Юрый Яноўскі, «Ярасць» (пер. Язэп Дыла), рэж. Аляксандр Смяянаў, маст. Дзмітрый Крэйн, 1930.
82. Карла Гальдоні, «Слуга двух гаспадароў», рэж. Еўсцігней Міровіч, 1930.

Рэпертуар БДТ-2

Беларуская студыя ў Маскве (1921—1926)

1. «Цар Максімільян» (пер. Мікалай Міцкевіч), рэж. Валянцін Смышляеў, рэж. Барыс Афонін, В. Смышляеў, маст. Леанід Нікіцін, муз. Аляксандр Аленін, 24.05.1924, Масква; 10.06.1924, Мінск; 9.12.1926, Віцебск.
2. Уільям Шэкспір, «Сон у летнюю ноч» (пер. Юры Гаўрук), рэж. Валянцін Смышляеў, маст. Леанід Нікіцін, муз. Уладзімір Сокалаў-Фядотаў, хар. Леў Лашчылін, 2.03.1926, Масква; 22.11.1926, Віцебск.
3. Васіль Шашалевіч, «Апраметная», рэж. Павел Пашкоў, Мікалай Міцкевіч, маст. Леанід Нікіцін, муз. Аляксандр Грачанінаў, хар. Леў Лашчылін, 16.05.1925, Масква; 16.10.1927, Мінск.

Сезон 1926/1927

4. Ілья Бэн, «У мінулы час», паст. Барыс Афонін, рэж. Мікола Міцкевіч, Канстанцін Саннікаў, маст. Леанід Нікіцін, 21.11.1926, Віцебск.
5. Андрэй Глоба, «Астап» (пав. апавядання Міхася Чарота «Саматканая світка»), рэж. Віктар Громаў, Гіпаліт Ноўскі, маст. Аркадзь Благанраваў, 23.12.1926, Віцебск.
6. Вечар студыйных практыковак. Гі дэ Мапасан, «Гавань» (пер. з французскай Л. Талстой, пер. з рускай Мікалай Міцкевіч) / Макс Мэль, «Цырульнік з Бэрыагу» (пер. з рускай Мікалай Міцкевіч), рэж. Барыс Афонін, маст. Леанід Нікіцін / Францішак Аляхновіч, «Чорт і баба», рэж. Аляксандр Гейрот, 18.02.1927, Віцебск.
7. Ежы Жулаўскі, «Эрос і Псыха» (пер. Янка Купала), паст. Барыс Афонін, рэж. Барыс Афонін, Мікалай Міцкевіч, маст. Леанід Нікіцін, муз. Уладзімір Крукаў, сакавік 1927, Віцебск.
8. Эўрыпід, «Бакханкі» (пер. з грэчаскай Юльян Дрэйзін), паст. Валянцін Смышляеў, рэж. Канстанцін Саннікаў, Валянцін Смышляеў, маст. Барыс Матрунін, муз. Анатоль Аляксандраў, сакавік 1927, Віцебск.

Сезон 1927/1928

9. Міхайла Грамыка, «Каля тэрасы», рэж. Самуіл Марголін, маст. Абрам Бразер, муз. Ілья Гітгарц, 22.11.1927, Мінск.
10. Барыс Лаўранёў, «Разлом» (пер. Я. Дыла), рэж. Сяргей Разанаў, маст. Георгій Гольц, Соф'я Шавалдышава-Яфімава, муз. Леанід Палавінкін, 21.04.1928, Гомель.
11. Юрый Юр'ін, «Калі спяваюць пеўні», рэж. Мікалай Міцкевіч, маст. Георгій Гольц, муз. Ілья Гітгарц, 17.06.1928, Гомель.
12. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, «Пінская шляхта»; Карусь Каганец, «Модны шляхцюк», рэж. Цімафей Сяргейчык, 1928.

Сезон 1928/1929

13. Мікалай Ільінскі, «На прадвесні», рэж. Сяргей Разанаў, маст. Ніна Айзенберг, муз. Віктар Аранскі, хар. Б. Шчарбіна, 10.12.1928, Гомель.
14. Уладзімір Кіршон, «Рэйкі гудуць» (пер. Алесь Некрашэвіч), рэж. Сяргей Разанаў, Канстанцін Саннікаў, маст. Георгій Гольц, муз. Аляксандр Масалоў, 2.01.1929, Гомель.
15. Анна Караваева, «Маёмасць», рэж. Канстанцін Саннікаў, маст. Лізавета Якуніна, 28.05.1929, Магілёў.

Сезон 1929/1930

16. Сяргей Заяіцкі, Сяргей Разанаў, Мікалай Міцкевіч, «Простыя сэрцы», рэж. Сяргей Разанаў, маст. Валянціна Хадасевіч, муз. Уладзімір Сокалаў-Фядотаў, хар. Тамара Томіс, 1.12.1929, Віцебск.
17. Уладзімір Кіршон, «Горад вятроў», рэж. Сяргей Разанаў, Мікалай Міцкевіч, маст. Георгій Гольц, муз. Міхаіл Старакадамскі, 1.03.1930, Віцебск.
18. Валянцін Катаеў, «Авангард», рэж. Сяргей Разанаў, Канстанцін Саннікаў, маст. Георгій Гольц, муз. Уладзімір Сокалаў-Фядотаў, 13.05.1930, Мінск.

Рэпертуар БДТ-3

1. Уладзіслаў Галубок, «Суд»,
   рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 15.08.1920.
2. Марка Крапіўніцкі, «Пашыліся ў дурні»,
   рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 26.09.1920.
3. Уладзіслаў Галубок, «За мураванай сцяной»,
   рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 26.12.1920.
4. Далецкія, «Міхалка» (пер. Фларыян Ждановіч),
   рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 26.12.1920.
5. Францішак Аляхновіч, «Птушка шчасця»,
   рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1.01.1921.
6. Уладзіслаў Галубок, «Праменьчык шчасця»,
   рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 2.01.1921.
7. Уладзіслаў Галубок, «Бязвінная кроў»,
   рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 30.05.1921.
8. Уладзіслаў Галубок, «Душагубы», р
   эж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 6.06.1921.
9. Уладзіслаў Галубок, «Акрываўлены падатак»,
   рэж. Уладзіслаў Галубок, 7.08.1921.
10. Уладзіслаў Галубок, «На курорце»,
    рэж. Уладзіслаў Галубок, 25.08.1921.
11. Уладзіслаў Галубок, «Пісаравы імяніны»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 25.08.1921.
12. Я. Васілёк, «За ідэю камунізму»,
    рэж. Уладзіслаў Галубок, 1.10.1921.
13. Францішак Аляхновіч, «Чорт і баба»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1.10.1921.
14. Уладзіслаў Галубок, «Залаты бог»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 11.12.1921.
15. Францішак Аляхновіч, «Манька»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 19.01.1922.
16. Уладзіслаў Галубок, «Дваяжэнцы»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 13.08.1922.
17. Францішак Аляхновіч, «Цені»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 30.09.1922.

18. Уладзіслаў Галубок, «Фанатык»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 8.10.1922.
19. Францішак Аляхновіч, «Страхі жыцця»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 8.10.1922.
20. Янка Купала, «Паўлінка»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 21.10.1922.
21. Уладзіслаў Галубок, «Ганка»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 28.10.1922.
22. Уладзіслаў Галубок, «Апошняе спатканне»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 2.11.1922.
23. Уладзіслаў Галубок, «Мужычае шчасце»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 18.11.1922.
24. Уладзіслаў Галубок, «Жаніхі», «Патэнтаваны кум»,
    «Культурная цёшча», «Дарагія госці», «Ліхадзеі»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
25. Уладзіслаў Галубок, «Былое»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
26. Уладзіслаў Галубок, «Падатак»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
27. Уладзіслаў Галубок, «Вар'ят»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
28. Уладзіслаў Галубок, «Завяўшыя кветкі»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
29. Уладзіслаў Галубок, «Бязродны»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
30. Францішак Аляхновіч, «Каліcь»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
31. Міхась Чарот [М. Кудзелька], «Слуцкая варона»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
32. Марка Крапіўніцкі, «Па рэвізіі»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
33. Антон Чэхаў, «Сватанне»,
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
34. Аляксандр Валодскі, «Як яны пажаніліся»
    (пер. Вацлаў Ластоўскі),
    рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
35. Карусь Каганец, «Модны шляхцюк»,

реж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1922.
36. Францішак Аляхновіч, «Лес шуміць» (пав. У. Караленкі), рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 24.02.1923.
37. Уладзіслаў Галубок, «Падкідыш», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 8.03.1923.
38. Т. Гушча [Якуб Колас], «Антось Лата», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 21.04.1923.
39. Леапольд Родзевіч, «Збянтэжаны Саўка», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 21.04.1923.
40. Уладзіслаў Галубок, «Залёты дзяка», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 22.04.1923.
41. Уладзіслаў Галубок, «Князь Качаргін», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 20.05.1923.
42. Уладзіслаў Галубок, «Пан Сурынта», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 16.06.1923.
43. Эліза Ажэшка, «Рысь», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 29.06.1923.
44. Уладзіслаў Галубок, «Дзіця вуліцы», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 8.07.1923.
45. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, «Пінская шляхта», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 21.07.1923.
46. Леапольд Родзевіч, «У кавалёвай хаце», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 29.07.1923.
47. Міхась Чарот, «Мікітаў лапаць», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 29.07.1923.
48. Уладзіслаў Галубок, «Залатая рыбка», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 15.09.1923.
49. Уладзіслаў Галубок, «Плытагоны», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 14.10.1923.
50. Уладзіслаў Галубок, «Ветрагоны», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 9.12.1923.
51. Уладзіслаў Галубок, «Госць з катаргі», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 5.03.1924.
52. Уладзіслаў Галубок, «Чорная душа», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 30.03.1924.
53. Уладзіслаў Галубок, «Пан князь», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 8.06.1924.
54. Уладзіслаў Галубок, «Беларускія дажынкі»,

рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 7.02.1925.
55. Францішак Аляхновіч, «Бутрым Няміра», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1925.
56. Уладзіслаў Галубок, «Плытагоны» (новая версія), рэж. Еўсцігней Міровіч, Уладзіслаў Галубок, маст. Яўген Ціхановіч, 30.06.1926.
57. Уладзіслаў Галубок, «Пінская Мадонна», рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Аскар Марыкс, 16.04.1927.
58. Баляслаў Гарчынскі, «У ліпнёвую ноч», рэж. Уладзімір Крыловіч, травень 1927.
59. Уладзіслаў Галубок, «Краб», рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, жнівень 1927.
60. Алесь Ляжневіч, «Таміла» (пав. Фердынанда Душэна), рэж. М. Міцкевіч, хар. Бандарэнка, красавік 1928.
61. Уладзіслаў Галубок, «Васіль Хмель», рэж. Уладзіслаў Галубок, красавік 1928.
62. Уладзіслаў Галубок, «Ганка» (новая версія), рэж. Уладзіслаў Галубок, маст. Канстанцін Быліч, 18.09.1928.
63. Еўсцігней Міровіч, «Кастусь Каліноўскі», рэж. Фларыян Ждановіч, маст. Канстанцін Быліч, 15.05.1929.
64. Юрый Яноўскі, «Ярасць» (пер. Язэп Дыла), рэж. Фларыян Ждановіч, Уладзіслаў Галубок, 28.02.1930.
65. Іван Мікітэнка, «Дыктатура», рэж. Мікалай Міцкевіч, маст. Заір Азгур, 2.04.1930.
66. Васіль Сташэўскі, «Віхар», рэж. Мікалай Міцкевіч, лістапад 1930.
67. Анатолій Глебаў, «Гальштук», рэж. Мікалай Міцкевіч, снежань 1930.
68. Н. Серабракоў [Канстанцін Саннікаў], Е. Тарвід [Дзмітрый Крэйн], «Энтузіясты», рэж. Канстанцін Саннікаў, 15.03.1932.
69. Дзмітры Курдзін, «Контратака», рэж. Канстанцін Саннікаў, маст. Іван Ахрэмчык, 3.06.1932.
70. Мікалай Пагодзін, «Мой сябар», рэж. Канстанцін Саннікаў, маст. Іван Ахрэмчык, 14.12.1932.
71. Іван Мікітэнка, «Дзяўчыны нашай краіны»,

рэж. Еўсцігней Міровіч, травень 1933.
72. Уладзімір Кіршон, «Суд»,
рэж. Канстанцін Саннікаў, 1933.
73. Уладзіслаў Галубок, «Белая зброя»,
рэж. і маст. Уладзіслаў Галубок, 1933.
74. Уладзіслаў Галубок, «Рыкашэт»,
рэж. Сяргей Разанаў, маст. Канстанцін Елісееў,
муз. Ю. Мілюцін, 1935.
75. Канстанцін Саннікаў, «Сяржант Дроб»,
рэж. Канстанцін Саннікаў, 1935.

Змест

Андрэй Масквін

Беларускі тэатр 1920—1930-х:
Адабраная памяць

Перакладчыцы Марыя Пушкіна і Алена Пятровіч
Рэдактаркі Таня Арцімовіч і Алена Мальчэўская
Карэктарка Ліда Наліўка
Дызайнерка вокладкі і макета Кацярына Пікірэня
Вёрстка: Мак Разанаў

Logvino Literatūros namai
J. Savickio 4, LT-01108 Vilnius

**Кніга Андрэя Масквіна «Беларускі тэатр 1920—1930-х. Адабраная памяць.» для нашага кантэксту ўнікальная. Гэта першае выданне, у якім не проста здзейсненая спроба рэканструкцыі беларускага тэатра перыяду ягонага прафесійнага станаўлення. У кнізе ўпершыню паўстае шмат імёнаў і падзей, якія ў савецкі перыяд былі выкрасленыя з нашай культурнай памяці. Крок па кроку рэканструюючы падзеі той пары, аўтар звяртаецца да крыніцаў, доўгія часы недаступных для даследчыкаў, такім чынам вяртаючы беларускаму тэатру ягоную памяць і гісторыю. Гэта той тэатр — па-сапраўднаму сучасны, авангардны і жывы, — які мог бы адбыцца, але трапіў пад нож рэпрэсіўнай машыны, маштаб дзейнасці якой для нашай культуры стаўся катастрафічным. Але памяць магчыма адрадзіць. Дзякуючы кнізе мы можам успомніць і вярнуць у гісторыю імёны людзей, чыімі намаганнямі фармавалася нашая культурная ідэнтычнасць, і з упэўненасцю сказаць:
гэтыя высілкі не былі дарэмнымі.**

АНДРЭЙ МАСКВІН-

доктар філалагічных навук, дацэнт Варшаўскага ўніверсітэта. Супрацоўнік Кафедры міжкультурных даследаванняў Цэнтральнай і Усходняй Еўропы (Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej). Выпускнік Кафедры славянскай філалогіі МДУ (1986). Выкладаў ва ўніверсітэтах Расіі (Краснаярск, Санкт-Пецярбург), Чэхіі (Пльзень) ды Італіі (Бэргама). Аўтар шматлікіх публікацый па пытаннях мастацтва, тэатру і кіно. Займаецца праблемамі славянскай драматургіі і тэатру. Папулярызуе беларускую драматургію за мяжой (у прыватнасці ў Польшчы). Жыве ў Варшаве.